

KAZINCZY GÁBOR

HAGYOMÁNY ÉS INVENCIO
A KOLLÁZSMŰVÉSZETBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: KESERÜ ILONA

1998.

Tartalomjegyzék

Kollázs-elv és technika	2
Történeti áttekintés	26
A kollázs-elv érvényesülése munkásságomban	65
Irodalomjegyzék	127

Kollázs-elv és technika

„A festészetben a kollázs erőteljesebb, mint a képzelet és a bravúr együttvéve.”

Friedrich Vordemberge-Gildewart

Vajon természeti példa alapján készítette-e az ember az első, közlési vagy díszítő szándékát jelző ragasztását, anyag applikációját és vajon mi készítette arra, hogy közlése vizuális kifejezése során „idézetet” használjon? Az ember igazságának bizonyításában mindig is hivatkozott valamire, amit előtte mások kijelentettek, vagy a természet valóságát idézte hite valódiságának, mélységének jelképekül. Ugyanakkor jelentkezett az újrateremtés vágya is. Az ember nem elégedett meg az ábrázolással. A valódival egyenértékűt akart teremteni. Tudatában volt annak, hogy ereje nem futja a teljes valóság megidézésére, ezért részigazságokkal igyekezett meggyőző látszatot kelteni. Az amit manapság művészi érzéknek nevezünk, létezett történelmünk hajnalán is, de meggyőző hatást csak valóságdarabok beépítésével tudott kelteni. A sámán varázslatait úgy tette hitelesebbé, hogy ösztönvilágában gyökerező lelki-szellemi lényének megnyilatkozásaihoz az állati külső kellékeihez folyamodott (tollak, agancs). Ezekre az elemekre hitéletének bizonyítási eljárásában volt szüksége. A közlés folyamán felszabaduló rejtett társítások az emberiség régmúltjában, a természetes, hétköznapi kommunikáció során minden bizonnyal metaforikus formát öltöttek, hiszen a primitív közösségekre ez ma is jellemző. Ezért oly kifejező és festői a nyelvük. A művészettörténet korai időszakának legfényesebb vizuális kultúrája – az óegyiptomi – a példa arra, hogy a metaforikus gondolkodás és közlési mód egy sajátos írásbeliség kialakulását eredményezte. A képi beszéd logikus magyarázata a képi – hieroglifikus – írás létrejöttének. Másfelől az is

természetes, hogy a képi vagy írásbeli idézetek hordozójaként papírt ott használjanak, ahol ennek az anyagnak a kultúrája már évezredek óta virágzik. Így Japánban a papírragasztás legalább ezeréves múltra tekint vissza. Egy *Ise* nevű költőnő újévi üdvözlőnek szánt, 31 szótagos waka-költeményei a kalligráfia és a ragasztás ötvözésének sajátos formája. Nyugatabbra, hozzánk közelebb a XIII. századi perzsa kézművesek bonyolult kivágásokkal díszítették bőrbe kötött könyveik belsejét. Ez az eljárás a XVI. századra áterjedt a török könyvművészetre is. Ami Európát illeti, egy 1686-ban megjelent szakkönyv arról tanúskodik, hogy Németországban majd Hollandiában – mai szóhasználattal – *patchwork* technikával készült ruharátétek voltak divatban. Ugyanebben az időben kerültek Európába az Újvilág egzotikus termékei, köztük mexikói tollmozaikok, és Közép-Amerika más vidékeiről származó katchina babák. Nálunk ekkor bogarakból, lepkékből, szalmaszálakból, babszemekből és egyéb magfélélkből készítettek ragasztott díszeket.

Bizánc hanyatlása után az ikonkészítés központja áttevődött Oroszországba, ahol kollázsszerűen alkalmazott elemekkel gazdagították: drágakövekkel, gyöngyökkel díszítették, arabeszkes fémdomborításokkal borították felületének nagy részét úgy, hogy végül a festett szenteknek csak a feje maradt látható. Hasonlóképpen díszesek a barokkban és a rokokóban készített kegytárgyak, melyek a rossz elűzése céljából készültek. A XVIII. és a XIX. században, Angliában divatos Valentin napi üdvözlők is a szentképeket utánózták. Az egyik ránk maradt példa: „Dobb’s Barometer of Love” címet viseli. Franciaországban Szent Katalin, a párizsi midinettek védőszentje napján hódoltak e szokásnak. Ebből az időből ismerünk egy „Max Hamm ékszerládikája” nevű tárgyat is, melyet a Dada őseként tartanak számon.

A *quodlibet* XVIII. századbeli megjelenése fontos állomás a fejlődési folyamatban. Ez egy a *trompe l’oeil*-re alapozott beugratós tréfa, mely meglehetősen időigényes kivitelezést és komoly festői felkészültséget feltételezett. Az elv, mely addig

spontán módon, a gyakorlatban nem jelentkezett tudatosan, itt festészeti megoldásban ölt testet, mintegy előrevetítve a következő lépést, az ábrázolás valódi anyagokkal történő behelyettesítését, azaz a valódi kollázs létrejöttét az elvnek megfelelő eljárás segítségével. Ezen az alapon talán nem tűnik túlzásnak, ha a quodlibetet a kubista kollázs ősének tartják. A fennmaradt példányok – melyek közül az egyik bankjegyet, játékkártyát, Szászország térképét, egy lipcsei újság fejlécét, levéltöredékeket, egy másik, melynek szerzője *Winterschmidt* és 1779-ből való, orosz és német naptárlapokat, faerezetet, virágos hímzés-utánezatot tartalmaz – a szemlélet szempontjából, tartalmazzák a szürrealista-dadaista esztétika csíráit is. Sőt a mai *mail-art* (küldeményművészet) stílusjegyeitől sem állnak távol. Az egyik legkifinomultabb példa a szintén XVIII. századi Charles *La Croix* festette quodlibet-kép. „A deszkán függő papírlapot ábrázoló festmény (Egy királyi rendelet, 1773) ... nem csak elénk varázsolja a királyi rendeletet, hanem a kiegészítő applikáció ügyes manipulálásával mindjárt meg is tagadja annak tartalmát, és ezzel bizonyos mértékben túl is lép a quodlibet-képecskék megszokott repertoárján. A lazán függő rendelet ugyanis – hogy át ne szakadjon a szegen – egy szétszakított kártyalap darabjaival együtt van a deszkára szegezve, és e kártya véletlenül épp a szívkirály, és épp a király arcán át szakították el. A rendelet azonban ennek ellenére is félig már leszakadt a fatábláról, pontosan a „Sa Majesté Le Roi” (Őfelsége a király) szavakon át, sőt a „király” szót már csak a papírlap hátoldala felől látjuk, mint lekonyuló, halványan áttűnő, tükörírásként olvasható szöveget”. (Perneczky Géza)

Gyakorlati meggondolásból a papírragasztást először Friedrich Froebel német pedagógus használta 1840-ben óvodájában a gyerekek kreativitását ösztönző eljárásként. A módszert Maria Montessori svájci pedagógusnő is átvette.

Az előbbiekhöz hasonló analógiával kezelhetők a XIX. századi, amerikai festett fali levéltartók (pl.: John *Haberle* „Idő és örökkévalóság” című kollázs), melyekben a pop-art

stílusjegyeit véljük felfedezni. A XIX. század folyamán a kollázs-
elv többször is jelentkezett festők, írók kedvtelésből készült
műveiben. Ilyen Philip Otto *Runge* 1801-ben alkotott kollázsa és
ilyenek Victor *Hugo* Jersey szigeti tájképei. Az 1850-es évek
közepén Carl *Spitzweg* metszet részleteket dolgozott össze saját
rajzaival, szójátékokat illusztrált akvarell képjátszókkal és
képrejtvényeket szerkesztett. 1873-74-ben Hans Christian
Andersen nagyméretű kollázzsal díszített egy spanyolfalat. Ez az
első valódi szürrealista kompozíció, álomszerű jelenetekkel,
víziókkal, sok portréval. Az 1890-es években a berlini Christian
Morgenstern előbb kollázs illusztrációkat, majd önálló
kollázsokat készít, egymásba ékelődő pozitív és negatív
formákkal – előrevetítve a kubisták által megfogalmazott
képépítési törvényeket. Kedvtelésből mai értelemben vett
asszamlázásokat is összeállított lehetetlen tárgyakból.

Az első fotómontázst a svéd O. G. *Rejlander* készítette
Londonban, 1885-ben, „Az élet két útja” címmel. A század
végén a sajtó már folyamatosan használja a fotómontázst s a
plakát- és képeslaptervezők úgyszintén.

Az őskollázsok közös nevezője az apró tárgyak,
díszítőelemek halmozásával elért esztétikai élmény és
legtöbbjük célja a pozitív meglepetés és az örömszerzés, a jó
közérzet kialakítását elősegítő ajándék belbecsének megfelelő
külcsín megteremtése. Az általános közízlést tükröző
tárgyegyüttesek csak távoli kapcsolatban állnak a kortárs
képzőművészettel, tulajdonképpen iparművészeti jellegűek –
kivéve az ikont, mely az akkori ortodox világ „grand art”-jának
kiemelkedő műfaja –, de embrionális formában, miniatürizált
változatban tartalmazzák az eljövendő nagy műveket.

Forgács Éva, Kollázs és montázs című tanulmányában utal
arra a gondolati megalapozottságra, mely a professzionalista
alkotásokat a dilettáns ötlet-értékesítéstől elválasztja. Ennek
értelmében a felsorolt előzmények nagy részét nem tekinthetjük
alkotásnak, csupán a műfaj megjelenését előrevetítő

mozzanatoknak. Felidézésükkel inkább csak arra az emberi késztetésre világíthatunk rá, melynek következtében a kész tárgyakhoz való folyamodás spontán művelete az egyetlen közös vonás alkotói és pusztán pragmatikus gondolkodás között. Az egyszerű, alkotói igények nélküli emberben is szunnyad bizonyos fokú kreativitás: az ő kreatív gesztusa csupán a ragasztható tárgy esztétikai alapon vagy szórakoztató csattanókénti kiválasztása.

Külön fejezetet csak a népművészet címszó alá besorolt, a mágikus gondolkodás eredményeként született rituális jellegű vagy totemisztikus funkciót tartalmazó tárgy- vagy ábraegyüttesek érdemelnek, mert ezekben az alkotói értelmet és energiát a hit szépérzékben megnyilvánuló ereje és koncentrálttsága helyettesíti.

Tanulmánya elején Forgács Éva a kollázst eljárásként a montázst alkotási elvként határozza meg. Fejtegetései során később már nem választja el ilyen határozottan a műfaj két ágát – megjegyezve, hogy „gyakran használják őket szinonimaként” és hogy „A szavak eredeti jelentése nem ad útbaigazítást, sőt egyenesen igazolja azokat, akik feleslegesnek tartják a különbségtételt. Olyan eljárásokat jelölnek ugyanis, amelyekkel mind a kollázsok, mind a montázsok készítői élnek”. Majd később: „Kollázs és montázs műfaját nemcsak azért nehéz szétválasztani, mert e két elnevezést gyakran tévesen használják, vagy mert rendkívül kevés mű képviseli tisztán egyiket vagy másikat... Azért is nehéz, mert alapjában sok a közös bennük.” Magam is úgy gondolom, hogy e két műfaj között van némi eltérés, de a nagyfokú átfedés miatt a kettő nem különíthető el egymástól. Mindkettőnek van technikai és elvi oldala és talán inkább beszélhetünk külön kollázs elvről és montázs elvről, valamint kollázs technikáról és montázs technikáról. Részleteiben mindenképpen annyira összefonódnak, hogyha a műfaj megjelöléseként a kollázst emlegetjük, abba egyúttal a montázst is beleértjük.

A kollázs, azaz a ragasztás műveletéből kiindulva papírok vagy egyéb anyagok egymásra vagy egymás mellé történő ragasztására gondolunk. De ez nem jelenti csupán az egyszerű műveletet (Max *Ernst*: "C'e n'est pas la colle qui fait le collage), hanem az egymás mellé helyezés kompozíciós feladatát, az asszociatív kapcsolatot, mely két vagy több elem között létrehozható. Ez történhet két szín viszonyát illetően, de ugyanúgy szöveg és színfolt, szöveg és rajz (ábra) társításakor. Ha viszont pontosítva a montázsról beszélünk, akkor fotórészletek esetében az összevágás, összeillesztés, összeszerkesztés, összeépítés, azaz montázsolás vagy montírozás műveletére gondolunk. Csakhogy mindez ugyanígy érvényes a tépett papírokra is, ha az összeillesztés ugyanolyan igényvel, pontosan kijelölt és alternatívát nem kínáló helyen történik. A montázs különlegessége alapvetően abban rejlik, hogy az álló vagy mozgó fényképek olló, kamera, nagyítóasztal illetve számítógép segítségével történő montírozása által nagy hatású szellemi manipulációt eszközölhetünk, a fotó dokumentum voltát kihasználva képesek vagyunk célzatos gondolattársításokat sugallni.

A kollázs-elv megnyilvánulásáról beszélhetünk abban az esetben is, amikor a művész nem ragasztja a képbe a kontextustól idegen elemeket, hanem úgy festi bele ezeket, mint egykor a quodlibet megszólalásig hű részleteit. Ezt az eljárást mímelt kollážsnak is nevezhetnők, hiszen itt az elv jelentkezik, de maga a technika nem. Mindezt kezdetlegesebb formában már *Braque*-nál, *Picasso*-nál, majd több műgonddal kivitelezetten Max *Ernst*-nél és végül kizárólag technikai megoldással *Rauschenberg* szitával vászonra nyomott fotó-idézetei és festmény reprodukciói esetében is megfigyelhetjük. Ugyanez az eljárás érvényesül az olyan grafikai eszközökkel készült művekben, mint Kurt *Schwitters lithomerz*-jei, vagy közelebbről *Geszler* Mária kerámiára nyomott újságszövegei.

A fotó-ragasztásra, azaz fotómontázsra külön fejezetet kell szentelnünk mert jelentőségét tekintve – főképp a magyar

kollázs-művészetben – épp a kollázssal való összefonódása kapcsán igényli az alaposabb elemzést. Forgács Éva a fotómontázs fő eredményének *az egyidejűség varázsát* tartja a különböző, össze nem függő és összeegyeztethetetlen élmények egyidejű megjelenését, az *univerzalizmust*, a *szimultánteizmus* új időkonceptióját. Továbbá, hogy a montázs – gondolati képe alapján – a motívumokból összerakható jelentésen túli, általános érvényű jelentése révén az alkotó és néző magasabb rendű, régiójú intellektuális kapcsolatát hozza létre, más szóval képes bevonni a nézőt az alkotó gondolkodásának folyamatába anélkül, hogy magán viselné készítőjének kézjegyét, vonalait, színeit, formáit. A felsorolást folytathatnánk, hiszen olyan – a festészetben megfigyelhető – személyes stílusjegyek, mint a vonalvezetés, ecsetkezelés, gesztus, faktúra a fotómontázsban nem jelentkeznek, de azért a koncepció mögött ott áll az alkotó. A festészetben természetesen könnyebb egyéninek, eredetinek lenni, mert az alkotó intellektus és a vászon között nincs idegen közvetítő, a fotómontázsnál viszont ott a fényképezőgép és az „objektív” látvány. A gondolatot a látvány által hitelesített fotográfia képviseli. Az alkotó személyisége ott kezdődik, hogy mit választ ki ebből a látványvilágból és azt mivel társítja. Sőt nem egyszer az a kérdés, mit választ ki az alkotó a mások által rögzített látványból, például folyóiratban reprodukált fotókból. Ilyenkor az áttétel kettős: két személyiséggel állunk szemben. A festészet-fotómontázs párhuzamot megtartva jól tudjuk, hogy a színek, formák, textúrák és a gondolat is valóság. Ezek és a látvány viszonyából táplálkozik tehát a plasztikai, esztétikai gondolat. A konkrétumok felszabadulnak az elmesélhető valóságtartalom terhe alól, a fotómontázs esetében pedig a dokumentumjelleg megkötései alól.

Az első fotómontázsok képtelen helyzetek, de a hagyományos fényképezésen belül: külön-külön lefotózott, majd összeragasztott és újrafényképezett képek, képeslapok. A fotómontázs új optikai lehetőséggel szolgált, egyben hozzájárult a gondolatok kis téren, kevés eszközzel való sűrítéséhez,

ellentétes nézetek azonnali szembehelyezéséhez. A fotómontázs nem adhatta vissza az ábrázolt tárgyak és elemek valódi anyagát, csupán kézi eszközökkel segített hozzá, hogy optikai érzékelés útján tudatosuljanak a tárgyak tulajdonságai. Nagyban fejlesztette a konstruktivista szerkesztési módot.

„A dadaisták ... voltak az elsők, akik a fényképezést, mint teremtésre alkalmas anyagot szolgálatba állították, meglehetősen sokféle, gyakran rendellenes vagy ellentétes jelentésű szerkezetben, de mindig olyan új, létező művészet érdekében, mely a háború és a forradalmak káoszából képes volt szándékosan új optikai tükrözésre. Ők tudták, hogy milyen nagy propagandalehetőség rejtezett ebben a módszerben és, hogy kifejleszteni, egészben igénybe venni a korabeli élet nem eléggé merész.” (Hevesy Iván)

„... És jóval azelőtt, hogy a festők hozzáláttak volna e probléma megoldásához az amerikai reklám már használta a fotómontázst. Ez a tér kubista analíziséhez hasonlított, a következőkben azonban különbözött is tőle: míg a kubista festményeken az elemek összefüggését az a cél határozta meg, hogy a tárgyat minden látható térbeli aspektusából világosan bemutassák, a fotómontázsban az ábrázolt tárgyi elemeknek funkcionális szempontból lényeges kapcsolatai diktálták az összefüggést... A teret vonalaknak és formáknak a fogaskerekek egymásba akaszkodásához hasonlító kölcsönhatásával ábrázolták, amely vonalak és formák mentesek voltak minden naturális vonatkozástól. Az ábrázolásba bekapcsolódtak olyan fotográfiai és rajzi elemek, amiket a jól ismert térbeli aspektusok töredékei nyújtottak. Az így létrejövő kép a reális háromdimenziós egységek ábrázolásának és a tisztán képi formaelemeknek a koordinációja révén dinamikus térélményt keltett... A reklám azért tudta ezt felhasználni, mert nem gátolták hagyományos formák. Egyenesen arra volt teremtve, hogy felhasználja az újításokat, mert lényegéhez tartozik a modernség és az átütő erő, és hogy ezt elérje, új és dinamikus vizuális kifejezőmódot kellett találnia... Ezért igen heterogén

elemeket kapcsoltak össze – verbális közlést, rajzot, fényképeket és absztrakt formákat –, hogy felfokozzák a reklám hatóerejét. A jelentéshordozók és szimbólumok e sokaságát csak dinamikus érzéki struktúrában lehet integrálni... ” (Kepes György)

A kollázs-művészet *Kassák* Lajosnak köszönheti magyarországi meghonosodását. 1920-21-ben *Kassák* betű-kollázsokat készít, 1921-22-ben dadaista és konstruktivista papír-kollázsokat, majd 1926-ban, az emigrációból visszatérve már fotó-kollázst, illetve fotómontázst alkalmaz a kereskedelmi reklám és a politikai agitáció eszközeként. Ez utóbbi eljárás hazai klasszikusai – *Moholy-Nagy* László, *Vajda* Lajos és *Bálint* Endre – azon túl, hogy korunk közérzetének vészjelzéseit sűrítették műveikbe a fotódokumentumok formagazdagságát kiaknázva, konstruktív jellegű és sajátosan magyar, egyszerre drámai és lírai stílust teremtettek. Ennek a montázs típusnak kifejlesztésében *Bálint* Endre eredményei egyszerre összegző és kísérletező jellegűek. Közvetlen elődei burkoltan konstruktivista és látványosan szürrealista törekvéseit követve festészeti és kollázs-alkotói tevékenységének komplementarizmusa alakítja át motívumait jelekké. *Román* József *Bálint* Endre monográfiájában a következőkben elemzi munkásságát: „A montázsok azért is nyernek különleges jelentőséget *Bálint* festészetében, mert hozzásegítik motívumainak gyarapodásához. Kompozícióin észrevehetővé válik a szimbólumok szabadabb kezelése, ez is a montázs sajátos műfajából sugárzik át a festményekre.” Ugyanakkor „a legfeltűnőbb különbség *Bálint* festészete és montázsai között az, hogy míg az előbbieknél a belső inspiráció hatol át a művészi ízlés szűrőin, addig a fotómontázsoknál az indíték javarészt adott objektumokból áll össze, tehát külső jelentéskomplexumok szintetizálódnak a belső igényekkel... Ezzel a politikai és társadalmi eseményekre helyeződik a hangsúly, s a festményekkel ellentétben az emléktöredékek elvesztik uralkodó szerepüket. Az ösztönélet csupán a válogatásban és a kompozícióban érvényesül. Amint *Bálint*

mondja: <Fotómontázsaimban azt fejezem ki, amit az ecset nyelvén nem lettem volna képes megfogalmazni.> A játék váratlan asszociációs mezőt tár fel előtte... antagonisztikus ellentétpárok rendeződnek meghökkentő társításokba, annál is inkább, mivel az elemek realizmusa, tökéletes életszerűsége is meredek ellentétben áll a struktúra és a szándék elvontságával. Valamennyi kompozíció mögött ott rejtőzik a művész szelleme."

Ezeket a kollázsra-montázsra általánosan érvényes megállapításokat így folytatja: Bálintnál „e képdarabok metafizikus töltése olyan hitmélységekre utal, amelyek a világi képektől távol állnak... mivel konkrét megjelenési módszerük nélkülözi azt a művészetben jótékony árnyékot, ahol a képzelet szabadon kószálhat és a tudást felváltja a sugalmazás..."

A fotómontázs ötlete azonban nemcsak a fényképet tekintve forradalmi, hanem formailag is felforgató, amikor a fényképet és a nyomtatott szöveget együttesen használja fel oly módon, hogy statikus filmet állít velük elő. „A fotómontázson minden lehetséges, s az össze nem tartozó tárgyak és jelenségek egybemontírozása meglepő sokkhatást, a kíváncsiság ingerét ébreszti a nézőben, aki önkéntelenül is igyekszik megfejteni a bizarr formák összefüggéseit.” „A sokkhatást az idézi elő, hogy e képek a konvencionális logikát felcserélik egy asszociatív vagy lóugrásszerű logikával, ami az érzelmi logika képi megfelelője.” „Arról sem szabad megfeledkezni, hogy e képek egymásmellettiése alig különbözik a rádió vagy sajtó szeszélyesen illeszkedő napi híreitől...” (Román József) és ma hozzátehetjük, hogy a televízió – a vizuális médiák képviselőjében – valóságos élő forrása a percről percre születő kollázs motívumoknak, alkalmaknak olyannyira, hogy csatornaváltogatással, ebbe a néző is beleavatkozhat. (Egyébként az első tudatos média kollázsok egyikét Otto Dressler készítette „Az évszázad nyomai” címmel, ami az Öbölháború híreiből összeválogatott videó-montázs.)

A felgyorsult műszaki fejlődés következtében ebből a statikus filmből hamarosan mozgófilm lett, majd *videó-művészet* és számítógépes művészet – *komputer-art*. Mindazt, amit azelőtt a képzelet montázsolt abszurd szituációk teremtésére alkalmas logikával és csak írott utasítások sugallatára vagy dinamizáló optikai elemek bevetésével sikerült virtuálisan „mozgásba hozni”, azt most bonyolult, de könnyen működtethető technikai apparátus kelti életre. A forma és a tartalom, az érzékelés és a teljes megjelenítés olvadt azonos közegbe. Valamennyi stílus, mely a hőskorban teret kínált a kollázs-montázsnak félévszázad múltán ugyanolyan hatással van a médiális művészetekre. A tévé-klippek, szignálok, reklámok újszerűségének ragyogása közepette érvényesítik a század elején kidolgozott stílusjegyeket, elveket. Felismerhetők egykori kompozíciós megoldások még a mai felgyorsult ritmus mellett is és a sebesen zajló metamorfózisok, régi és új átfedések, váratlan, groteszk kontrasztelemek ma is sokkolják a szenzációra éhes publikumot.

Azt hihetnők, hogy a médiális művészetek pezsgő ritmusa és vitalitása mellett minimálisra csökkent a hagyományos eljárások élettere, holott a mai technikai feltételek mellett biztosítottak látszik a klasszikus eljárások tovább diverzifikálása. Elképzelhető az is, hogy a nagyítóasztalon folyó montírozás közben szabadjára engedett képzeletet és a fénnel történő hazardírozást nem helyettesítheti a számítógép, viszont a számítógépes kísérletsorozat közben felbukkanó véletlenek mozgásba hozhatják a képzeletet. Korszerű felszerelés segítségével a motívum-feltáró kutatások kiterjeszthetők a természetes és mesterséges mikrostruktúrák régiójára, ahonnan a természetes absztrakció a „felszínre” bukkanhat. (Példaként idézhető itt Friedrich *Sommer* két madártávlatból készült fényképe, mely az erdős-sziklás terepből adódóan az informel és a szabályos ritmus keverékének látványát nyújtja).

A századeleji modern irányzatokat megelőző romantika *trompe l'oeil* festészetének és a klasszikus perspektívának

utolsó lobbanásait követően, a kollázs-elv látványos kibontakozása egyúttal a síkban-látás, síkban-festés forradalmi tettét eredményezte. A tér problematikája természetesen nem tűnt el a vizuális művészetek köréből, csupán az addigiaktól lényegesen különböző megközelítés folytán a harmadik dimenzió tényleges bevonásával az illúzió síkjáról áttevődött a valóságos, kézzelfogható anyagi forma régiójába. Giorgio *de Chirico* metafizikus távlatait és a szürrealisták „mesterséges” és „kozmosz” térérzékeltetését kivéve, a festészet síkkompozíciós korszakába lépett. A hordozófelület, a vászon, a fal síkja egyben az alkotó teremttette látvány síkja. Ennek következtében, valamennyi elem egyenrangú, úgy a megfestett-megrajzolt, mint a külvilágból származó elemeket tekintve. Ezek a kivitelezés folyamatában résztvevő foltok, anyagok és egyéb kompozíciós elemek mozgása-mozgatása, a kompozíción belüli kölcsönös viszonyuk kialakításának mechanizmusa által döntően hozzájárult az új típusú alkotói módszer kidolgozásához. A festő készen láthatja művét az elemek rögzítése előtt. A kompozíció végső egyensúlyának megtalálásáig még minden mozdítható, változtatható. A felelősség nem nehezedik olyan súllyal az alkotóra, ugyanakkor a variációk lehetősége végtelen, mint a régi csendélet-festőknél, kik hetekig állították be a két-három elemből álló modellt.

Ahhoz, hogy az illúzióhoz, a *trompe l'oeil* furfangosságához szokott nézőben ez az új típusú festészet izgalmat keltsen, az elemek új viszonyrendszerének váratlan fordulataira, meglepő társításokra volt szükség. Ugyanakkor viszont ez a festészet a nézőt a percepció új követelményével állítja szembe, hiszen a váratlan vizuális „fordulatok” által meglepetten, addig meglehetősen passzív lelki-szellemi energiáit, ezentúl aktivizálnia kell, ahhoz, hogy ezt az újfajta művészetet képes legyen befogadni és feldolgozni. A néző ki kell, hogy fejlessze magában az asszociálás kreatív módszerét, más szóval az alkotó társszerzőjévé kell válnia.

Az örök emberi-alkotói újító hajlam századunk elején bizonyára mindenképpen megnyilvánult volna a festészetben is. Viszont a „módszer” létezett és csak egy ragyogó ötlet hiányzott ahhoz, hogy művészi rangra emelkedjen, hogy a festészet egy csapásra kerékvágást váltson. Ilyen értelemben *Braque* papír/be-/ragasztása egyszerre volt „deus ex machina”-megoldás és gordiuszi csomó-átvágás, mely megteremtette az újítás lehetőségét, ugyanakkor meghozta a képépítés teljes szabadságát. Ekkor érvényesült igazán az alkotó szuverenitása a képi elemek mozgatózásában, a külvilág elemeinek alkalmazásában. A kollázs-szemléletnek köszönhetően megváltozott és diverzifikálódott a festői gondolkodás.

A kubista festészet egyszerűsítette, másfelől bonyolultabbá is tette az ábrázolást. Perspektíva nélkül egy síkba tömörítette a motívum több nézetből látott képét, pontosabban a különböző nézetek fontos elemeitől *Braque* és *Picasso* eljutottak „az eredeti illúziók teljes szétrombolásáig, s eközben a kép megtelt apró, egymást a térbe lökő, egymásra árnyékot vető formák seregével. Ezeket az apró térlapocskákat úgy is tekinthetjük, mint az illuzionista technika önállósult elemeit.

Egészen az 1970-es évekig kellett várnunk, hogy a kubizmusról értekező szakírók szeme rányíljon a tényre: a kubizmus egész történetében éppen ezek a végsőkéig vitt „analitikus” kubista képek érték el a legegységesebb festői hatást, a leghomogénebb felületet, és a külső tárgyi világnak, valamint a kép autonóm elemeinek – mint a képsíknak, színeknek és formáknak – a legtökéletesebb egységét... Maguk a kubisták is érezhették, hogy az elért harmóniát valamilyen módon először újra szét kell törniük ahhoz, hogy tovább dolgozhassanak. A beállt szélcsend után újra vihart kavarni, ezt a célt szolgálták a képbe ragasztott kollázsbetétek.” (Perneczky Géza)

A kollázs-elemek alkalmazásával a kubista művész elindult azon az úton, mely végül elvezetett a tiszta absztrakcióhoz, a

síkba rendezett, színes papírok foltjaihoz hasonló festékfoltokhoz. A XX. század számos művésze járta végig ezt az utat, a tértől a síkig, vagyis a leegyszerűsítés útját, a valóság bonyolult, egyedi elemeitől, az elvonatkoztatott és szabadon kezelt képi elemekig, a műalkotás szuverén belső valóságáig. Nem állíthatjuk, hogy ezzel megkönnyítette volna a dolgát, hiszen a puritán, sallangmentes fogalmazás olyan szellemi képességet követelt meg, mely a sok évszázados festői hagyományok ápolása következtében nemigen fejlődhetett ki mindenkinben. A kollázs-szemlélet rányomta bélyegét a század szinte valamennyi irányzatára, legalábbis addig, amíg az új naturalizmus különböző formái nem jelentkeztek reagálásként az önkéntelen uniformizálási törekvésekre. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a továbbiakban a műfaj és a szemlélet nem életképes, hiszen századunk második felére éppen az jellemző, hogy az irányzatok párhuzamosan léteznek és fejlődnek, sokszor egymást gazdagítva. Ezt leginkább a kollázs-elv kiterjedése bizonyítja, a síkból történt kilépéstől az elemek hatalmas tereket átölelő kibontakozásáig. Ami lényeges, az az egyazon elv végtelen változatosságban követhető megnyilvánulása az alapot képező alkotási mechanizmus működtetésével.

Másfelől, mint ahogy erre vonatkozó múltszázadi valamint a *Bauhaus* gyakorlatból származó információink tanúsítják, a kollázs-elv jelentős szerepet játszott a művészeti oktatásban is. A fentebb leírtakból világosan kitűnik, hogy a kollázs-elemek asszociációs sort elindító egymásmellé helyezése-ragasztása kiváló gyakorlati eszköz a tanítványok kreatív hajlamainak serkentésére és fejlesztésére (lásd: Ivy Haley: Creative Collage). Az anyaghoz kötött spontán társításoknak kedvez a gyors kivitelezhetőség is, mert így könnyebb legyőzni a türelmetlenséget, mely olykor elveszi az ifjú „alkotók” kedvét. Ebben a didaktikai célokat követő tevékenységben fontos annak megértése, hogy a felhasznált „idegen”, „betolakodó” anyag nem önmagát ábrázolja, hanem részt vesz egy asszociatív

folyamatban, melynek rendeltetése a metafora-teremtés. Mint ahogy „*Picasso* mondta egyszer valahol, hogy bár sok újságpapírt elhasznált a kollázsaihoz, soha nem úgy, hogy az a képen is újságot jelentett volna” (Perneczky Géza). Ilyen értelemben idézhetjük *Perneczky* Gézát akkor is, amikor *Picasso* *Nádfonatos szék* című képéről ír: „Ez a festmény, amelytől *Picasso* soha nem vált meg, a kollázstechnikával elérhető metaforák egyik legszebb példája. A kötéllel behelyettesített képkeret is ilyen metafora ... a többszörös funkcióba állított metaforákkal *Picasso* elérte, hogy csendélete annyira plasztikussá vált, amellyel az igazi tárgyakat talán túl is szárnyalta”.

Olykor előfordul, hogy az alkotás nyersanyaga adja a mű címét, ilyen éppen ez a *Picasso*-kollázs is, a *Nádfonatos szék*, vagy *Duchamp* *Palackszárító* címmel felruházott talált tárgya. Ez esetben a címadás egyfajta beugratás, egyúttal provokáció, melynek segítségével a művész igyekszik a nézőt asszociálásra bírni. Hiszen a *Nádfonatos szék* tulajdonképpen nem is szék, hanem egy felület, mely erősen elvonatkoztatott reggeli maradványokat, azaz csendéletelemeket hordoz és a nádfonatszerű sem nádfonat, csupán annak viaszosvászon utánzata. Ugyanez történik *Duchamp*-nál is, aki el akarja hitetni velünk, hogy csodálatos tárgyának prózai címe nem is fedi a mű valóságát. Hosszan sorolhatnánk még hasonló példákat annak alátámasztására, hogy a kollázs-elvben jelentkező egyik lényeges vonás, mely megkülönbözteti az olcsó amatőrködéstől éppen a vizuális poézis.

Századunk tízes éveiben kezdődő pályája folyamán a kollázs-művészet látványos technikai fejlődésen ment keresztül. Az invenciózus alkotók gyakorlat közben kitalált eljárásbeli fogásainak köszönhetően a kevés és olcsó kellék, nyersanyagot mozgósító, igénytelen papírragasztástól (papers collés) a térben kibontakozó építményekig a válfajok valóságos burjánzásának lehettünk tanúi. Először a sík felületről relief-szerűen kidomborodó vagy arról egészen leváló és a térben

összeépített tárgyak-anyagok új műfaja, az *assemblage* (asszamblázs), vagy a térplasztika szakszó analógiájára magyarított síkplasztika (amit kiállítás címként elsőként *Kováts Albert* alkalmazott 1996-ban) jelentkezett.

De mielőtt még a kollázs-elemek térbenyomulása elkezdődött volna vagy legalább is azzal párhuzamosan megjelentek a kollázs síkkompozíciós válfajai és ezzel együtt ezeknek az eljárási változatoknak megfelelő gazdag terminológia¹. Elsőként a *fotomontázs* önállósult. Ehhez természetesen szükség volt a fényképek reprodukálási lehetőségeinek kifejlesztésére, közhelyszerű elterjedésére és a montázs gondolatának megszületésére, pontosabban felelevenítésére. Ugyanis amikor a vásári vagy éppenséggel műtermi fényképészet gyakorlatában helyet kapott a díszletként előre festett és a modellt-megrendelőt „integrálni” képes mesterséges környezet vagy jelmez, az ezt a megoldást előhívó gondolat már több mint ezer éve megszületett. Ismertek voltak tudniillik azok a római egészalakos vagy mellszobrok melyeknek hiányzott a feje és nem azért mert letörött volna, hanem mert a nyak helyén függőlegesen tátongó lyuk jelezte: a megfelelő csappal ellátott fejet tetszés, azaz politikai divat szerint cserélni lehetett. Ennek mintájára vagy egy konzseniális ötlet nyomán jelenhetett meg a vásári fényképeződés „hősies” beállításának montázsdivatja. Ez indította el Raoul *Hausmann* fantáziáját is (az első világháború idején és azt követően sok házban volt látható ugyanaz a katonakép mely mindig az onnan éppen hiányzó fiút vagy férjet ábrázolta a császárral és környezetével együtt), amikor megalkotta első montázskompozícióit. Ugyanebből indulhatott ki George *Grosz* is „Renaissance des Hohenzollern” című fotomontázsának megkomponálásakor, és

¹ A terminológia következetlen használatának az oka (egyes szakkifejezések magyar átírásban – kollázs, montázs, frottázs – mások eredeti francia ortográfiával – environment, brulage, déchirage, camouflage, stb... – jelennek meg a szövegben), hogy egyelőre kevés terminus technicus honosodott meg a szaknyelvben (egyesek meghonosodása folyamatban van: assemblage - asszamblázs)

ez volt John *Heartfield* egész fotomontázs életművének élményalapja is. A műfaj művelői között továbbá feltétlenül meg kell említenünk Paul *Citroën*-t, *Pannaggi*-t, aki 1920-ban „Luna Park Traumatico” címmel szürrealista filmet készített és tanulmányt írt az absztrakt fotomontázsról, Bruno *Munari*-t, P. M. *Bardi*-t, a *Tavola degli orrori* (1929) című hatalmas foto-kollázs készítőjét, Alexander *Rodcsenko*-t, Hannah *Höch* „statikus filmjeit”, ahogyan montázsait nevezték, Willi *Baumeister*-t és César *Domela*-t. Amint az már fentebb, a szövegben megjelent, a magyar fotomontázs megteremtői *Kassák* Lajos, *Vajda* Lajos és *Bálint* Endre voltak.

A fényképelemek egyszerű kézi vagy technikai módszerekkel történő montírozásával itt még nem zárult le a fotóeljárások fejezete. Mint a kezdetlegesebb eljárások példáját, mely a hőskort is megelőzte, de később modern változatban újraéledt, idéznünk kell a *cliché verre*-t (klisé ver) – az üveglklisé. Ezt a reprodukciós eljárást már *Corot* és *Delacroix* is használták. Rajzaikat befeketített üveglapra karcolva talbot-i úton sokszorosították. William Henry Fox *Talbot* 1834-ben kezdte és 1841-ig tökéletesítette a kalotípiá – talbotípiá eljárást. Fotógénikus rajzai kontakt kópiák voltak levelekről, csipkékről. Könyve a *The Pencil of Nature – A természet írója* (Hogry Editio, Budapest, 1994) huszonnégy egyenként beragasztott kalotípiát tartalmaz. *Picasso* is készített *cliché verre* kompozíciókat, de úgy, hogy papírból kivágott figuráit negatív klisére helyezve az egészet átmásolta fényérzékeny papírra.

Man *Ray*, aki előfutára volt több irányzatnak, 1922-ben talált rá a *fotógramra*, azaz a nevéből kialakított *rayographra* vagy *rayogramra*. Nem tisztázott, hogy a *Tzara* által bemutatott *shadografiák* – Christian *Schad* találmányai a nevére ugyanakkor a shadow árnyékot jelentő angol szóra épülő név fedí a műfaj eredetét, vagy egy sötétkamra-baleset révén jutott el Man *Ray* a fényérzékeny papírra helyezett tárgyak nyomait rögzítő anyagtalán fekete-fehér kollázsra.

A montázs-elv gyors elterjedése következtében megjelentek az alaptechnika változatai, a sokszor csak árnyalatnyit módosító variációk: az ollóval történő kivágást mellőző, a nagyítóasztalon (El *Liszickij*), vagy a felvétel közben montírozott képek, a fotó és a rajz kombinációja a ragasztást követően, vagy megelőzően, illetve egyenesen a negatívon, a fotó és a nyomtatott elemek összeépítése valamint a „kollázs-montázs”. (*Forgács Éva* meghatározása szerint: „a fotókivágások formáját a művész adta meg, a felhasznált anyagokat kizárólag az anyagszerűség, a felülethatás szempontjából mérlegelte”, vagy *Aknai Tamás* szerint: „egy más jelentés értelmében megformált, de abból elvont újabb jelentéshordozóként lépnek be elemek a műbe.”) A technikai forradalom jegyében mindezt a nagy vívmány, a mozgófilm követte (a hőskor filmesei közül jelentősek *Eisenstein*, *Pudovkin* és Dziga *Vertov* alkotásai – utóbbi 1922-ben megalakítja a Film-szem csoportot.), majd a videó, melyek létrehozására már csapatmunkára van szükség, és újra egy individuálisabb műfaj, a számítógépes montázs.

Az eredeti, szakítást-vágást, ragasztást feltételező eljárás is diverzifikálódott, hiszen megjelent a ragasztással készülő kollázs ellenkezője, a *decollage* (dekollázs), vagy *déchirage* (desirázs) – a *papiers déchirés*, az alapanyagot jelző *affiches lacerées* (affis laszeré) kifejezéssel együtt, ami a felragasztott plakátok „véletlenszerű” letépését, lehántását jelenti, oly módon, hogy a különböző rétegekből megmaradt foszlányok együttese adja a kollázst, indítja el az asszociációs folyamatot. Az eljárás alkalmazói *Johannes Baader* (tépett plakátok) és *Wolf Vostell* (dekollázs).

A kollázshoz használt anyag, a papír vágása-kivágása is saját terminus technicus-t igényel, a *decoupage*-t (dekupázs). Klasszikus művelője *Henry Matisse* volt, aki ollóval vágta ki kompozícióinak alakjait, először a komponálás megkönnyítése, a figuráknak a síkon történő mozgatása érdekében, aztán már stílusjegyként is. A kivágás hatását más eszközzel is el lehet érni, például a kívánt részlet vagy idézet festékkel történő

elszigetelésével. Ez az eljárás már szinte azonos a *camouflage*-zal (kamuflázs, camoufler - álcázni, eltakarni vagy kitakarni), amit Anselm Kiefer használ az utóbbi időben készült műveiben. Az alkotói szándékkal készült, fragmentumszerűen elszigetelt, körülrodált töredékek alkalmazásának ihletője feltehetően az időkoptatta falfestmény-maradvány, mely ugyanolyan véletlenszerűen jön létre, mint a tépett plakát. Hordozója a patinás, horzsolts, máladozó – informel – vakolatréteg, vagy a töredéket övező lekopaszított építőanyag-textúra váratlanul váltják fel a falfestmény színes foltját, így a következő foltig tartó semleges területet gondolkodási vagy asszociáció szünetként kínálják. Ugyanez kontrasztelemként a feszültség forrásává is válhat, főleg ha az idézetként használt töredékhez képest tendenciózusan anakronisztikus beállítású. Ide sorolható a mesterséges erózió terméke a *graffiti* is, mely folklorisztikus jellegével külön helyet foglal el a kollázs-elv megnyilvánulásai között.

A szaggatáshoz közel álló technika a *brulage* (brülázs, bruler - égetni, kiégetni), ami a papír vagy vászon egy részének kiégetését, körülégetését jelenti és nem más, mint a provokált véletlenszerűség. Ilyen célra használhatók más gyúlékony anyagok is, úgy mint a fa és a műanyag, amint azt Joan Miro-nál és Paul Bury-nál láthattuk. A megégetett vászon, papír vagy műanyag ...stb. pozitív vagy negatív foltként más alapra ragasztható és kiaknázzható az égés nyomán keletkező elszíneződés is. Az elv és technika alapján rokon és csak anyagában, alkalmazásában különböző *patchwork* (textil-kollázs) csupán a kollázs művészetté válása után emelkedett tudatosan művelt műfaj rangjára, önálló, alkalmazott művészeti értelemben vett művészetté, vagy a textilanyag festészetben, színértékkel történő alkalmazása révén, mint például Keserű Ilona festészetében.

A szürrealizmus klasszikusa Max Ernst emelte művészi rangra a *frottage* (frottázs, froter - dörzsölni) nevű, egyébként gyermeki foglalatosságként is ismert technikát, „mint az agy

irritáló erejét fokozó mechanizmust, mint az automatikus írás vizuális megfelelőjét”. Ez az eljárás úgy működik lényegében, mint a magasnyomás, hiszen a magasnyomó dúcnak megfelelő textúrárs felületre (érmére, kiálló erezetes deszkalapra) helyezett papírlapot grafittal, préselt szénnel dörzsölve megkapjuk a dúc rajzolatát a magasnyomású levonatnál homályosabb, érzékenyebb kivitelben. Ily módon mesterséges dúcok is kialakíthatóak. Ez esetben *kollográfiáról* beszélhetünk, mely – amint neve is sejteti – szintén a kollázsól fejlődött ki és kartonlapra ragasztott, a síkból alig kiemelkedő talált vagy előregyártott elemekből tevődik össze. Erről, mint nyomóformáról levonatot lehet készíteni, mélynyomással, mint egy maratott lemezről. Ebben a műfajban immár klasszikusnak számít a kolozsvári Feszt László, kinek életműve szoros kapcsolatban bontakozott ki a kollográfia fejlesztésével.

A kollázstörténet fentebb felsorolt eljárásai mellett előfordultak még ritkán használt, vagy csupán egy-egy alkotó nevéhez kapcsolódó egyéni eljárásként ismert változatok is. Ilyenek például a Jiri *Kollar* által alkalmazott *rollage* (rollázs - csúsztatás) és *chiasmage* (kiaszmázs). Utóbbi a „chiasma”, a látóideg kereszteződését jelző orvosi szakszóból származó kifejezés, mely a kollázselem önárnyékolás hatására utal.

Mielőtt áttérnénk a kollázs-elv látványosabb mutációkat felmutató eredményeire, foglalkoznunk kell olyan jelenségekkel is, melyek nem újabb eljárások, hanem inkább a felhasznált „nyersanyag” szempontjából különlegeseek. Ilyen a képi idézetek alkalmazása. Ez esetben nem a már említett metszet-kollázsról van szó, mint Juan *Gris*, Max *Ernst* és márok nevével kapcsolatban, hanem olajnyomat vagy egyéb nyomdai reprodukálás által sokszorosított klasszikus festmények vagy ezek töredékeinek ragasztására, továbbá egész felületet betöltő idézet interpretálásáról rajzi vagy festészeti eszközökkel Louis *Aragon* szerint: „Minden citátumot lehet kollázsnak minősíteni olyannyira, hogy *Duchamp* híres kollázsa a bajuszos Mona Lisa (L. H. O. O. Q., 1919) ha meggondoljuk – hiszen a bajusz kézzel

készült –, éppen azért kollázs, mert teljes egészében idézi da Vinci-t, és nem a bajusz miatt, ami csak festett”. Alain *Jacquet* camouflage-t készített *Michelangelo*, *Bronzino* és *Manet* műveiből és Marcel *Mariën* kulturális szimbólumokat használ: *L’ethique* (1972) című fotó-kollázsában összehozta *Michelangelo* Sixtusi kápolnabeli Teremtését Marcel *Duchamp* TU’M című kompozíciójával.

Ragasztásos műfaj a mail-art (küldeményművészet) is, hiszen a postai levelezőlapok, levelek és csomagok olykor valóságos műtárgyjellegét parafrázáló tudatos kompozíciók, a felsorolt küldeményekhez hasonlóan készülnek, sokszor éppen bélyegek és pecsétek felhasználásával. Példaként említhetők itt Gösta *Adrian-Nilsson* (GAN) Ajánlott levele és a *Pannaggi* által 1920-ban művelt ős mail-art, a *post-collage*.

Ide kívánczik az ugyancsak ragasztással készülő és a kollázs-elvben gyökerező könyv-tárgy, de ez tulajdonképpen már az asszamlázs egyik válfaja, a síkból teljesen kivált, önálló objekt.

Man Ray becsomagolt varrógépe még objekt jellegű volt, de az általa előrevetített *wrap-art* (csomagolásművészet) méreteiben már jócskán eltávolodott az emberléptékű tárgyak, például *Christo* „Becsomagolt motorkerékpár” című zsenijének kategóriájától, mert a csomagolásra úgyszintén *Christo* által kiszemelt objektumok immár hidak, tornyok, paloták, tengerpartok és öblök. Az *assemblage* másik fejlődési ágán létrejött *environment* (környezetszobrászat, berendezett tér) is válaszolt a tér kihívására és a *Schwitters-i Merzbau* lakókörnyezeti dimenziói közül kilépett a hatalmas tereket kínáló természetbe és szabadtéri *installációk*, *land-art* vagy *earth-art* (földművészet) produkciókban csúcsosodott ki.

Ezek a század második felének vizuális művészeti jelenségei látszólag végképp kikerültek a hagyományok hatásköréből és túllépték a korábbi monumentális fali kollázsok paramétereit is, közös nevezőjük mégis a kollázs-elv, hiszen

például a városképi környezetbe betolakodik az „idegen” anyag, a fólia és az eljárás is megfelel a *camouflage*-nak. A földművészeti beavatkozás is egy előre felépített koncepció szerinti módosítása az eredeti környezetnek, melyben részt vehetnek a jól ismert eljárások, úgy mint a *decollage*, *brulage*, *assemblage*, stb.

Összegezve eddigi fejtegetéseimet a következőkben általánosítanám a kollázs elméleti alapvonalait.

A kollázs-elv megjelenése és fejlődése része az emberi szellem fejlődésének. Az előzményekre jellemző gyakorlati megoldások, melyekben csupán eljárásként szerepelt, ugyanúgy szellemi szükségletet elégített ki, díszítő, rituális, tehát ipar-és népművészeti, vagy szórakoztató-nevelő funkciót ellátva, mint a későbbi, tudatos művészi produkciókban.

Története folyamán a kollázst nemegyszer művészettel határos, vagy művészeti vonatkozású területen alkalmazták, - természetesen nem tudatosan - gyakorlati megoldásként, mely azonban utólag a kreativitás megnyilvánulásaként volt értékelhető. A kollázs alkotásként, művészeti műfajként való elfogadását követően, ezek az előzmények az öskollázs kategóriáját képezik, mert amellet, hogy tartalmazzák a kollázs-elvet számunkra művészi élményt nyújtanak.

A beépített elemek „próbakő” - funkciója és ezeknek a meghökkentés szándékával történő alkalmazása csak a részletekben megbúvó esztétikai értékkel együtt tesz élményszerűvé az alkotást. Az „idegen” anyagok használata feltételezi egyúttal egy új típusú szépség és kifejezőerő felkutatását és nyilvánossá tételét. A hagyományos festéssel szemben a kollázs anyaghasználata sokkal változatosabb, a teljes szabadságot biztosítja és művelője fantáziájától függően minden alkotás esély az új anyag művészi át-és felértékelésére, esély egy új eljárás felfedezésére, ugyanakkor az alkotói aktus átértelmezésére.

A kollázs-elv klasszikus formáitól való látványos - és látszólagos - eltávolodás ellenére, mely a század második felétől napjainkig végbement és amelynek következtében, úgymond teljesen új műfajok születtek, nem téveszthetjük szem elől valamennyiük közös nevezőjét, a kollázs-elvet, mely forradalmasította a vizuális művészetben uralkodó gondolkodásmódot. A lefestett - leképezett és lemintázott természet - beleértve az embert - és a tárgyi valóság festészetben és szobrászatban való megjelenítése, vagy az elképzelt jelenetek színpadias beállítása helyett teret hódított az új vizuális mentalitás: a művész az új és „eredeti” valóságot megteremtő demiurgosz. A paradoxális látszat ellenére, az ábrázolás helyét átvette a konkrétumok elvontsága. Más szóval agyunk képes elvonatkoztatni, absztrahálni a valóságot, de a művész, az elvonatkoztatás jegyében valódi tárgyakhoz folyamodik, elvont gondolatai közlése érdekében. A valóságot színekben érzékelő festő elvont közlési módja a kollázs esetében is a legradikálisabb, hiszen teljesen független a tárgyi vonatkozásoktól és csupán sík formákkal, esetleg a felismerhetőségen belül általánosító, jellegzetes zoo-, vagy antropomorfikus foltokkal, mértani alakzatok hozzávetőleges alkalmazásával utal tárgyi, vagy élő környezetünkre.

A kollázs valamennyi válfajára jellemző, hogy kisebb - nagyobb mértékben mindegyikben jelen van a véletlenszerűség. A hazard alkotásban való részvétel jele, hogy mai szemmel öskollázsként értékelünk véletlenül kialakult képződményeket vagy olyan egyéb funkciónak megfelelő összeállításokat, melyek megelőzték a tudatos kollázs-készítést, ugyanúgy mint amikor kreativitásunkra támaszkodva a valóság káoszából kiemelünk kollázs-értékű részeket. Az alkotói gesztus egyenlő a felismeréssel, az új kontextusba való átemeléssel, az új jelentőséggel való felruházással, a műtárggyá történő kikiáltással, vagy csupán a címadással. Sőt, van olyan kollázs-készítési módszer, mely azonos a provokált véletlenszerűség kiaknázásával. Valamennyi módszer célja a metafora

létrehozása, az egymás mellé ragasztott, varrt, szegelt elemek költészetté szublimálódó szimbiózisának megteremtése. Végző soron egy ősi, primér és leginkább az emberi szellemre jellemző, és történelme folyamán egyre finomodó érzék kielégítése lehetőleg katartikus hatásokon.

Történeti áttekintés

Kezdetben úgy gondoltam, hogy gyakorlati és elvi szempontból egyaránt értelemszerű lenne, ha fejtegetéseimhez az aktualitás információgazdag terepasztalán keresnék fogódzót. Ezzel szemben a kollázs területén végzett eddigi munkásságom azt kívánja, hogy argumentációm a korábbi időkből, valamint a műfaj hőskorából gyűjtsem, annál is inkább, mert munkáim nagy része olyan személyes vonásokat tartalmaz, melyek valamilyen módon ebben a korban gyökereznek. Nem gondolok itt a századelőt nosztalgiával idéző vizuális műfajokra, hanem inkább arra a szemléletre, mely objektív tényezők hatására akkor is, most is kialakult, és hajlamomnak, vonzódásomnak megfelelően eddigi munkásságomat meghatározóan érintette.

Az emberi civilizáció történetének korunkra eső részét a robbanásszerű műszaki fejlődés jellemzi. Ennek előszelét a századeleji gépkultuszt éltető művészek, teljes kibontakozását pedig a századvég immár sokat tapasztalt mechano-művészei dolgozzák fel. Ma ez, a művészet „gépesítése” következményeként sokkal közvetettebben történik, a légkör pedig, melyben lezajlik, egyrészt a szaturáltság, másrészt a bizakodás légköre. Ebből következtetve feltételezhető, hogy a világot behálózó hasonló körülmények között a művész társadalom azonos nyelvet beszél a század elejétől kezdve, leszámítva a tapasztalat alapján felhalmozódott információ tömeget, a terminológiát és nem utolsósorban a jelenségeket feldolgozó filozófia és művészetfilozófia konzekvenciáit.

Kollázstörténeti áttekintésem folyamán azokkal a mozzanatokkal foglalkozom behatóan és adatszerűen, melyek számomra fontos jelentést tartalmaznak, vagy közvetlenül kapcsolatba hozhatók munkásságommal, egyúttal igazolhatják fentebb leírt megállapításomat az egyetemes művészi gondolkodással kapcsolatban. Egy bizonyos kultúrán belül –

beleértve a gondolkodás kultúráját – nem feltétlenül a konzsenialitás jele, ha két, a föld különböző pontjain élő művész hasonló következtetésekre jut, vagy hasonló megoldásokat talál. A földet körülvevő információréteg (szféra) közegében, az egyetemesség közepette alkotók számára a fő probléma immár az ötlet és motívumrendszerek eredetisége, az autentikus képzeletvilág, és a szellemi autonómia megőrzése.

A tízes évek elején elsőként *Braque* és *Picasso*, majd Juan *Gris* építettek „valóságdarabot” táblaképeikbe (*Braque*: A portugál, 1911, *Picasso*: Nádfonatos szék, 1912). A festmény síkjába ragasztott nyomtatott szöveg a kompozíció meggyőző, hiteles és a kubista mű számunkra ma már természetes alkotó eleme. „A kubisták szemében – írja *Aragon* A kollázs című könyvében – a levélbélyeg, a hírlap, a gyufaskatulya: próbakő, olyan eszköz tehát, amellyel ellenőrizhetik a kép valóságát. A festő a külvilágtól közvetlenül kölcsönzött tárgy körül teremti meg a kapcsolatot képe különféle részei között, mert ez a tárgy –, hogy a kubista terminológiából kölcsönzött kifejezéssel éljek – bizonyosságot ad neki. Olykor pedig a felragasztott, vagy a szó szoros értelmében vett ragasztmányok a festő szemében színt és semmi mást mint a színt helyettesítették.” *Braque* bátor és egyszerű, gyakorlatias és logikus, tehát zseniális gesztusa, mely a klasszikus festészet szabályait tekintve a maga idejében szentségtörésnek számított, COLLAGE (papiers collés – ragasztott papírok), azaz kollázs néven új műfajt teremtett. Ő és *Picasso* a valóságot „hazudó” trompe l’oeil-t magával, a valósággal helyettesítették be. „A ragasztott papír, a fautánzat, még ha bizonyos fajta rajzot alkalmaztam is, egyazon egyszerűség révén érvényesülnek: ez az amiért (a kollázs) összetéveszthető a trompe l’oeil-jel, pedig ennek éppen ellenkezője” – mondja *Braque*. Kulcsszava, a bizonyosság, a valódi nyomtatott anyag próbakő szerepe önmagában nem indokolja használatát. Fontos volt a művész számára a kétféle anyagnak a nézőt sokkoló kontraszt hatása, továbbá a megszokott anyagok környezetében megjelenő új esztétikai értéket teremteni képes anyag, mely

mozgalmas felület hatásával kisegíti a festészetet az immár unalmas „szépelgésből”. *Braque* és társai rácsodálkoztak a közhelyre, bevitték művészetükbe és a közhely csodává vált. Mert, „A csoda – írja *Aragon* – ellentétes azzal, ami gépies, azzal ami olyan jó, hogy már észre sem lehet venni és ezért hiszik általában, hogy a fantasztikum a valóság tagadása”.

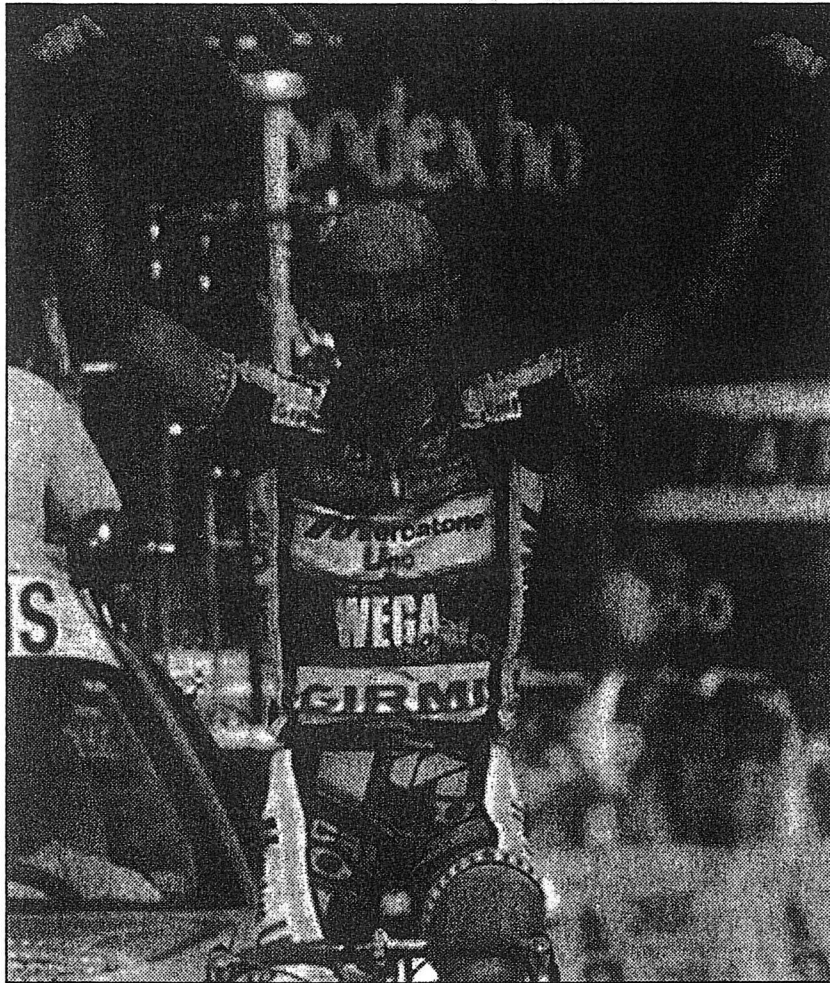
A civilizáció kialakulása folyamán újból és újból ösztönösen megjelenő és az emberi természetben gyökerező találékonyság valamint vizuális készítés hosszú tapasztalati felhalmozást követően a XX. századi kollázs-elvben tudatosodott. A vizuális gondolkodás történetében számtalan kollázs-szerű megoldással találkozunk. Mindannyiszor a „valóság-elem” használatának igényét fedezhetjük fel, így a barlangrajzok között emberi kéz körbefestett sziluettjét, a prehisztorikus szentélyek antropomorf alakjaira szerelt őstulok koponyát, sámánok fej- és ruhadíszait (toll, agancs). Az elv szempontjából a mai kollázshoz a XVIII. századbéli *quodlibet* áll legközelebb. Ennek készítője kollázsszerű összeállításokat másolt le olajfestékekkel – megtévesztésig hűen – a néző megtréfálása céljából. „Érdekes hasonlóságokat találunk a kubizmus és a quodlibet között merőben formai szempontból is. A trompe l’oeil képek mindig olyan motívumokat ábrázolnak, amelyek <függőleges> síkban, tehát a falra, ajtóra vagy valamilyen függő felületre erősítve <lebegnek>. Ez a beállítás szükséges a trompe l’oeil képek tökéletes illúziójához, hiszen maga a festmény is függőlegesen lóg a falon. A síkban kiterített, a festményt és az ábrázolt tárgyat ugyanabban a síkban egyesítő eljárás a kubizmusra is jellemző. Mondhatnánk azt is, hogy a trompe l’oeil kép a felfüggesztett tárgyakról vett lenyomat, egyfajta Veronika-kendő, amely nem emberi arcot, hanem a dolgok arcát mutatja. Ha sokkal stilizáltabb formában is, de ugyanezt teszi a kubizmus. A kubista képek úgy függnék a falon, mint a tárgyak gyűrött lenyomatát őrző kendő.” (Perneczky Géza)

A példák hosszú sora a bizonyíték arra, hogy a kollázs-elv az igényre válaszolva, olyan természetességgel épült be

mindennapi életünkbe, hogy sokáig senkinek sem jutott eszébe néven nevezni, csak miután *Braque* és *Picasso* felvették a művészi eszközök sorába, vagyis művészi rangra emelték.

A kollázsszerű kifejezés mód lényeges eleme szellemi tevékenységünknek. Gondolkodásunk felgyorsulása, szellemi reflexeink rugalmassága, a tér „tágulása”, információ-éhségünk fokozódása, a médiák elszaporodása és diverzifikálódása, szellemi felajzottságunkból következő türelmetlenségünk fejlesztette asszociáció-készségünk, ma már szinte megköveteli a kollázsokkal „tűzdelt” közlési modort szóban, képben egyaránt. Saját, jól-rosszul megfogalmazott-megjelenített gondolataink helyett, vagy azok kifejezőbbé tétele érdekében, idézeteket vágunk be köztiszavaink közé, „panelekhez” folyamodunk egy új típusú eredetiség jegyében. A hétköznapi, banális közhelyek és a csiszoltan szellemes elemek közti frappáns kontrasztra építve, a használati mód eredetisége helyettesíti az eredeti gondolatokat. Jellemző ez az irodalomra is, és ezt *Aragon* is jelezte a hatvanas években, amikor „kaptafakifejezésekről”, a versben is jelentkező „konfekciónyelvezetről”, az életszagú, valóság ízű „másodlagos témákról”, „plakátversről” beszél és kijelenti, hogy „A plágium szükséges”. „... a művész olykor komolyan, vagy ironikusan, tetszése szerint bármelyik kor művészi kifejezésformáinak jelmezét felölti, akár egyszerre több korét is a formai megértést tudatosan szembeállíthatja a történetivel, s a maga sokféle mondanivalója számára mintegy *objet trouvé* vagy *ready-made* módjára használhat fel régi korok vagy más kultúrák bármelyikéből kiemelt műveket és motívumokat”. (Szilágyi János György)

Kepes György, „A látás nyelve” című könyvének „Az új integráció” című fejezetében a következőket írja a kollázs megjelenésének szükségszerűségéről: „... a hagyományos logika merev jelentés-egységének felbomlása után hirtelen asszociatív energiák szabadultak fel, amivel voltaképpen a valóság minden látható töredéke rendelkezik. A következő lépés a felszabadított



A Tour de France 14. szakaszát az olasz Marco Pantini (képünkön) nyerte, az összetett versenyben változatlanul Jan Ulrich vezet

jelentés-darabok új integrációja volt... A vértelen, primitív s szimbolikus ikonográfiát a képi szervezés értelmi-érzéki dinamikus pályára helyezte. Az allegóriát, az értelmes jelek statikus egyensúlyát dinamikus egyensúlyra változtatta. A felszabadított jelentés-darabok új, dinamikus egészé egyesítésére irányuló kísérletekben számos, egy irányba tartó út volt. Az új kifejezési módokkal, a kollázssal és a fotomontázzsal gazdagodott festészet hozzájárult az ábrázolási jelek összefüggéseinek strukturális megértéséhez és előkészítette a fejlődés új útját. A film elsőként elemezte behatóan a reprodukív ábrázoló képek strukturális kapcsolatát a maguk tényleges időrendjében. A reklámgrafika is utat mutatott bizonyos kísérleteivel, amelyekben tisztán plasztikus és verbális elemeket összekapcsoló képeket tett vizsgálat tárgyává." A képzőművészek közvetlen hasznélvezői ennek a gondolkodásmódnak, és kétségtelenül az ő érdemük, hogy egy műfaj erejéig tudatosították is.

Az épületek falait évezredek óta használják a közhírré tevés eszközeiként, de el kellett jutnunk az igazi, papírból készült falragaszokig, a nyomtatott, sokszorosított plakátokig, reklámokig, hogy egyrészt környezetünk kollázs-értékű látványával szembesüljünk, másrészt, hogy a kollázs-művészet megszülessen. Az utca művészetének jelképes főszereplője, a plakátoszlop valóságos, élő és szüntelenül változó, átalakuló kollázs, melynek véletlenszerű társításai olykor ihletforrás-értékűek. Az ú. n. *décollage* (dekollázs) technikai ötletét szintén a hirdetőoszlop, illetve a lenyúzott, leszaggatott plakátfelület látványa adta. A képzőművész szemléletében ugyanilyen jelentőséggel bír, konzumtársadalmunk végterméke, korunk teret és szellemet ellepő hideg lávája, a folyamatosan termelődő szemét, melynek kaotikus közegében spontánul születő, vad asszociációk olykor túltesznek a legmerészebb művészi képzeleten. Elég, ha kiemeljük és képsíkra vetítjük a valóság egy-egy ilyen részletét, hogy „újraserkesztett” képünket a néző kollázsként fogadja. Tanúi lehettünk e felismerésnek már a

hőskorban is, hisz már *Picasso* is a képbe akarta integrálni „az emberi lét igazi hulladékait... valamit, ami szegényes, ami koszos, és amit megvetnek” írja Louis *Aragon*. „A tárgyak képzőművészetbe való bevitelének terén nagy érdeme van a német Kurt *Schwitters*-nek, aki 1919-ben dolgozta ki ide vonatkozó tételeit. Ő a <merzképek> (Merzbild), a műfaj egyik alaptípusának megalkotója. Műveiben a szemétből összeszedett tárgyak összeragasztása útján hozza létre az egységet. A merzizmus a Dadához közel álló irányzat, vagy inkább annak válfaja. *Schwitters* nem válogatott az anyaghalmazban, merészen fogott minden kísérlethez. Anyaga a fa, vas, szövet, papír, toll, kő, bőr, ...stb volt, melyeket nem beépítésre használt. Nála az alkotás kizárólagosan a felsorolt anyagok darabjaiból állt össze, s minden esztétikai fogalmat mellőzött.” (Hevesy Iván) Ez a törekvés folytatódott századunk második felében is. Az 1960-ban rendezett párizsi Salon de Mai bemutatta *César* (Baldacchini) préselt autóröncsát. A szerző, aki vas-assemblage-zsal és hulladékszobrászattal kezdte, objektjeihez olykor nyomtatott szöveggel ellátott préselt bádogtárgyakat használt, később áttért a műanyag szobrászatra. Másik példa *HA Scholt*, aki „Situation Schackstrasse” címmel, 1969-ben és 1989-ben, Münchenben majd Velencében és New Yorkban is megrendezett akciójában, szemétáradattal lepte el az említett utca egy szakaszát, melynek műgonddal kitermelt nyersanyagát a társadalom jellemző hordaléka, az irományok tömkelege képezte. Spontán kollázsszerűsége mellett, ezzel az akcióval szociális aspektusokat, (bürokráciát, környezetszennyezést) érintő happeninget, vagy performance-t – mindkét forma érvényes – és a szemét jelképes szellemi újraértékelésével, aktivizált környezetet, environment-t hozott létre. Ide kíváncsoznak *Claes Oldenburg* a kortárs művészettel szemben támasztott „követelményei”, melyek rávilágítanak egyúttal a dada és a pop-művészet érintkezési pontjára: „Olyan művészetet szeretnénk, mely úgy füstölögne, mint egy cigaretta, úgy bűzlene, mint egy pár cipő. Olyan művészetet, mely lengene

Vasúti roncstelep – „assemblage”



mint a zászló. Melybe kifújhatnánk az orrunkat, mint egy zsebkendőbe. Melyet fel lehet venni és le lehet vetni, akár a nadrágot; mely kilyukad, mint a zokni és meg lehet enni, akár, mint a tortaszeletet. Rá is lehet ülni.”

A század végére a kollázs műfaja tovább diverzifikálódott. Tulajdonképpen a montázs-elv kiterjeszkedéséről lehetne beszélni, amennyiben, az újabb válfajok a meglepő társítások sorát gazdagítják, a felhasznált anyagokat és ezek újabb alkalmazási módozatait illetően. Eszerint rokon műfajok az *assemblage* mellett, az előbb említett *environment*, az *installáció*, a *csomagolás* és a tájba végzett beavatkozás *land-art*, azaz a *földművészet* is. A síkban történő háromdimenziós, illuzórikus megjelenítés elvetése a relief megjelenésekor történt, amikor az alkotó a képsíkba illeszkedő, simuló papír helyett tárgyat erősít a felületre: „az illúzió realizálódik és a reális illúzióvá válik”. Kurt *Schwitters* így mutatkozik be *Hausmannak*: „Én festő vagyok, én szegelem a festményeimet.” E törekvés logikus következménye, hogy a kép rövidesen kirakattá válik, melyben konkrét vagy elvont elemekből álló mozgalmas kompozíciók teszik hitelessé és vonzóvá a valódi teret. Azután a tárgy, az *objet trouvé* leválik a felületről, „háttéréről”, és önálló életet kezd élni körplasztikai minőségben, a *Schwitters-i Merzbildből Merzbau* lesz, vagy szürrealista, dadaista *environment*, majd *pop-art box*. Tehát a folyamat kettéválik és vagy a tárgy nyomul a térbe, vagy a keretei tágulnak, hogy nagyobb teret felölelve, hatásosabban integrálják a valóságot. Végül a kollázs-elv szétfeszíti behatároló kereteit és a teljes szabadságot igénylő, száz és ezer négyzetméterekben gondolkodó földművészek és csomagolóművészek tájat és városképet módosító akcióiba torkollik az egész. Ha végiggondoljuk, hogy a vizuális művészetek többévszázados technikai és szemléletbeli helyben topogása után *Braque* ragasztott papírdarabja lavinát zúdított kortársaira és egy évszázadra sem volt szüksége a művészetnek ahhoz, hogy a gondolkodás forradalmát a látvány nyelvére

lefordítva, gyökeresen megváltoztassa vizuális művészeti felfogásunkat. Az olyan spontán megnyilvánulások, mint az őskövületek levél- és rovar-levonatai, a velencei Szent Márk bazilika oldalát díszítő ornamentális és figurális, véletlenszerűen egymás mellé helyezett domborművek, az intarzia változatai, a megrongált falfestmények maradványai, a fali díszként kompozícióba rendezett emberi csontok és az alkalmazott művészeti igénnyel készült *patchwork* textilkollázsok mai szemmel a kollázs-elv és igény öntudatlan jelei. A kortárs építészet gyakran alkalmazza, jobb – azaz eredeti, ókori oszlopfők, timpanon díszek – híján a stukkó-idézetet homlokzatok díszítésénél. Ha arra gondolunk, hogy a kollázs-elv alkalmazása nem merül ki csupán a szigorúan vett ragasztásnál, hanem akkor is érvényes, ha egy bizonyos karakterű felületbe környezetidegen díszítő, vagy egyéb jelentésváltoztató elemet, a régi quodlibetek mintájára festészeti eljárással építünk be, akkor kollázs-elv megnyilvánulásaként fogadhatjuk el az iszlám miniatúrákba szervesen beleágyazott szőnyeg-, takaró- és más síkszerű, dekoratív „idézeteket”. Ugyancsak *Aragontól* tudjuk, hogy Max *Ernst* kisméretű kollázsait nagyméretű vásznapra vitte át olajjal. Ezt megerősíti Dr. Werner *Spies* is, Max *Ernst* monográfiája: „*Ernst* akkor is a kollázs elve alapján dolgozott, ha az éppen alkalmazott eljárás nem a kollázs volt.” Ezt a fogást tudatosan alkalmazzák ma is, úgy, hogy előbb ragasztással építik fel a képet, majd az egészet vászonra transzponálják, esetleg tovább fejlesztve, korrigálva az eredeti motívumokat. Pierre *Restany* szerint *Rotella* ötlete volt egyenesen a vászonra vinni egy összeszaggatott plakátot.

A kubizmus által igényelt valóságtartalom, mely paradox módon éppen a mélyreható kubista analízis, a „racionális” látványtervező program következtében tűnt el a látványból, visszavezette az alkotót környezetének konkrét elemeihez, a valóságra való hivatkozás és visszavonatkoztatás lehetőségéhez. A legégetőbb aktualitásból kiemelt töredékek, a hétköznapi aspektusokat tömörítő (betű- és szám-) jelek, a hagyományos

festészeti anyagokkal társítva izgalmas feszültségek teremtésére alkalmasak. A valóság-igény szükségszerűen jelentkezett a kubizmusban, mert a képzőművészet fejlődési dialektikája és logikája szerint, az elvonatkoztatást bármilyen okból előtérbe helyező korszakokat a valósággal való újra feltöltődés valamelyik formájának korszaka követi. Ez a fajta valósággal való feltöltődés a kubizmus esetében természetesen nem úgy értendő, hogy az elvonatkoztatásba belefáradt művész visszatér a természeti látvány megfigyeléséhez-tanulmányozásához. A kubista művész olyan valódi, sokkolásra alkalmas közhelyvalóság-elemek beemeléséhez folyamodott, melyek ezáltal szimbólum-értékkel gazdagodtak, és a művészi kifejezőerő fokozását szolgálták. Ennek az alkotói gesztusnak következményeként a valóságszemlélet új dimenziói alakultak ki, ahol a forma-tartalom viszony új, liberális megfogalmazásának lehetőségeit a kollázs biztosította.

A kubista festészet törvényt kereső, általánosító törekvésében lemondott az *egyedi* megjelenítéséről. A valóság beépítése reagálás volt az ezt követő ösztönös vészjelzésre, egyúttal egy olyan gesztus, mely feltárta a kollázs műfaj fejlődésének szédlítő távlatait. A festménybe ragasztott papírdarabok elindítottak egy folyamatot, mely a szellem teljes felszabadításához vezetett és néhány évtized múltán az eredeti ötlet kontinenseket átívelő műveletté szélesedett.

A kubista kollázs tulajdonképpen egy vegyes technikájú, átmeneti műfaj, mely világosan érzékelteti a múlandó és a végérvényes közötti egyensúly megteremtését célzó erőfeszítéseket. Az ezirányú nagyfokú általánosítás révén a kubizmus eljutott törvényeinek, elméletének, „ábrázolásához”, azaz az egyik végletig, aminek következtében kibillant a festészet addigi kényelmes egyensúlyhelyzetéből. Szükségét érezte tehát a másik pólusnak is, hogy újra megtalálja egyensúlyát, ezért egy bravúros húzással megragadta a pillanatot az utcán, a sajtóban, a kereskedelemben megjelenő esetleges és spontán vizuális elemet és beemelte a képbe.

Hasonló fontosságot tulajdonít a látvány és illúzió viszonyának, mely összefüggésben áll a konkrét festői valósággal, az anyag festői értékével, szín-értékével. A hagyományos egyensúly másik összetevője, a látvány és illúzió összhangja az új helyzetben felbomlik. Az illúzió immár nem a látvány természetes folytatása a képen (ezt később *Magritte* fejezi ki szellemesen a „La condition humaine” című festményével), hanem egy idézet erejéig jelképesen szereplő elem, vagy az anyag valóságával helyettesített emlék. Az anyagi valóságnak pedig elsősorban plasztikai, festői érték-minőségében van jelentősége, hiszen a szín és anyagszerűség elszakadt a formától. „Ez volt az igazi vívmány – jelentette ki *Braque* –, szín és forma egyidejűleg hat és még sincsen közülük egymáshoz.” (Forgács Éva) Klasszikusai *Braque*, *Picasso*, *Gris*, *Schwitters* és a többiek munkássága kitölti a tízes és húszas éveket, (bár *Braque* még 1933-ban is készít egy *Nő gitárral* című kubista kollázst). Ugyanakkor a rendkívül mozgékony és invenciózus *Picasso* művészi vitalitása, saját „stílusai” megteremtése közepette, olyan műveket alkotott, melyek lényegileg és műfajuk alapján beilleszkednek a dada és a szürrealizmus vonulatába is.

A fa- és márványutánzatot, nyomtatott szöveget integráló kezdeményezők, *Braque* és *Picasso* mellett, kubisták sora, például *Valmier*, *Kupka*, a szobrász *Laurens*, Hans *Arp* és felesége *Sophie Tauber-Arp*, *Severini*, *Marcoussis*, *Léger*, *Réth* Alfréd művelte az eljárást. Elsősorban Juan *Gris*, a kubizmus szintetikus szakaszának képviselője, aki pedáns következetességgel alkalmazta műveiben a kottapapírt és a régi metszeteket.

Az olasz futurista mozgalom az idő-sík „beépítésével” sajátos fordulatot vitt a kollázs művészetbe. A futuristák számára nem a valóság-elem, hanem a szó szemantikája volt fontos, a szó aktivizáló erejének kiaknázása.

Umberto *Boccioni*, 1912-ben a Manifesto tecnico della scultura futurista című kiáltványában arra bátorítja a művészt,

hogy hagyjon fel a nemes anyagok kizárólagos használatával, és használjon bármilyen hétköznapi anyagot. Ez volt a jel minden elképzelhető, nem ortodox és művészetidegen anyag alkalmazására a képzőművészetben és főleg a kollázs készítésben. Egy esztétikaellenes impulzus élte ki magát, ami a kubisták számára idegen volt, még akkor is, ha *Picasso* elég sűrűn használta sokkolásra az esztétikai elemeket. A kollázs volt a forradalom, az agitáció és az anarchia nyelve, ugyanakkor a gyakorlatilag megfelelő technika, mert lehetővé tette a gyors kivitelezést. Inkább manifesztum, tüntetés volt mint forma. Bizonyos szempontból a dada a futurizmus folytatója volt, mindamellett, hogy a dadaisták a futuristák nacionalista, háborús uszításával szemben, pacifisták és nemzetköziek voltak. *Marinetti, Balla, Prampolini, Severini, Boccioni, Carra* „konkrét, türelmetlen politikai célok szolgálatába” (Forgács Éva) állították újításaikat. Ugyanakkor a gépkorszak életformájának leghívebb tükrözői is a futuristák voltak, akik kiáltványaikban megvillantották a társadalom új erőinek lehetőségét. A zaj, energia, mozgás, dinamizmus voltak művészetük éltetőelemei. Az első világháború után „... *Prampolini* és *Depero* adrenalint fecskendeztek az esztétikai mozgalomba” (Eddie Wolfram).

Az orosz kollázs visszanyúl 1912-ig, fiatal költők csoportjának tevékenysége révén. Előtte, 1910-ben *Marinetti* oroszországi látogatása alkalmával közvetlen kapcsolatba lépnek a futurista eszmékkel. Olga *Rosanova* 12 kollázst készített *Krucsenih Zaum*-verseihez. (A kifejezésnek nincs különösebb értelme, a *Merz*-szerű nyelvezet orosz megfelelőjének neve). *Malevics* és *Punyi* ezt „szuprematizmus”-nak nevezik, aminek úgyszintén nincs értelmes jelentése. Az avantgárd művészek felkarolták a radikális változásokat. Az agitprop művészet, a *Roszta* (az orosz telekommunikációs szolgálat) üzembe helyezte az utcai informálást. Az orosz városok maguk is hatalmas kollázsoknak néztek ki, mamut fotomontázsok, transzparenszek, propaganda dokumentumok jelentek meg a forradalomért

lelkesedő művészek tervezésében. *Majakovszkij* szavaival: „Az utca a mi ecsetünk, palettánk a köztér”.

El Lisszickij Proun-konstrukciói átmeneti állomást képeznek a festészet és építészet között. „A konfigurációk melyekkel *Proun* a teret ostromolja a használt anyagra támaszkodnak, nem az esztétikára”. „Legteljesebb megvalósulásában, a szuprematizmus felszabadította önmagát a narancs, a zöld, a kék és a többi szín individualizmusa alól és elérkezett végül a feketéhez és a fehérhez, az energia tisztaságához” (Eddie Wolfram).

1913-ban Vlagyimir *Tatlin* meglátogatja *Picasso*-t párizsi műtermében, ahol felkavaró hatással van rá *Picasso* egyik „triviális” anyagokból készült assemblage-a. Lenyűgözik a gépezetek és mindenekelőtt a repülő. *Kontrareliefjei* olyan térszerkezetek, ős-environmentek, melyek megelőzik a hatvanas években indult environmentális szobrászatot. Epigonok sora követi gépművészeti törekvéseit.

Németországban Kurt *Schwitters*, akinek kezdeti, a tízes évek végén készült kollázsai összegezik és fejlesztik a kubizmus tanulságait, gazdag pályája folyamán képes volt úgy magára vonatkoztatni a tevékenységével párhuzamosan kibontakozó stílusok szerkezeti és formai sajátosságait, hogy közben megmaradt a következetesen felépített személyes műfaján belül, ugyanakkor erős egyéniségével hatni tudott kortársaira. Kollázs művészetét nem lehet elválasztani merz-művészetétől, melybe belefért még a többi „Merz” is, a Merzzeichnung, a Merzbild, a Merzbau, sőt a Lithomerz, az Ichbild és az I-bild is. Számára a Merz felszabadulást jelentett minden megkötöttség alól – a művészi megformálás érdekében – de szemléletében a szabadság nem féktelenség, hanem egy szigorúbb művészi fegyelem eredménye. A Merz forma. Vagyis közvetlenül fejezi ki formai tételeit, lerövidítve az utat az intuíciónál a láthatóvá tevésig. *Schwitters* értelmezésében formát alkotni annyi, mint formátlanítani, formát bontani. Az átértékelés következtében az anyag elveszíti karakterét, az elanyagtalánítás folytán válik

képteremtő anyaggá. Annak ellenére, hogy periódusai (kubista-futurista, geometrikus-konstruktivista, és szürrealista – a „mágikus csendélet” periódusa) között nem szerepel a dadaista korszak, a Merz-képek titokzatossága, pátosza, expresszivitása annak köszönhető, hogy *Schwitters* a dadaista formát expresszionista szellemben használja. Technikai szempontból a ragasztást festéssel gazdagítja – mélyíti egészen a pasztózus strukturáltsáig megjelenéséig. Kollázsaiban, reliefjeiben az anyag szépsége, ritmusa és a szigorú forma festői egységet képez. Maga az anyag két pólus, a meztelen anyag és a szublimált anyag pólusai között mozog.

Vizuális asszociációi nem gondolati jellegűek, inkább az értelmetlenség fölötti naiv örömét fejezik ki, mint a mély értelem iránti vonzalmát. „... a barkácsolás privát öröme – írja Werner *Schmalenbach* *Schwitters*-monográfiájában – nála művészetté szublimálódott „Formatárába kezdettől fogva négyzetek, derékszögű formák, félkörök tartoztak, még mielőtt ezek a geometrizmus hordozói lettek volna” (geometrikus-konstruktivista periódusa előtt). A formaképzés *Schwitters*-i kontrapunktikájában részt vesznek olyan ellentétek, mint gazdag és ökonomikus, telített és üres, nagy és kicsi, kemény és lágy, színes és egyszínű, de mindig ott a készség a törvényszerűség megcáfolására, az ellenható erők kifejlesztésére, a zavaró elemek beépítésére, nem az egyensúly feladására, hanem bizonytalanságban tartására. Művészete intuitív játék, de ugyanakkor következetes építkezés. Őt nem a sokkolás öröme vezette, hanem az esztétikai kreativitás, a teremtettség: egy kultúra szegényes ócska maradványaiból új kultúrát teremteni. A felszabadult művészi játék nála nem más, mint a formák, a színek, a struktúrák rendezése, egybehangolása. Ehhez a tárgyak fetisiszta varázsa, a tiltott dolgok élvezete, a gyűjtő szenvedély és a művészi lázadozás szolgáltatották az energiát.

Ami az írott szöveg használatát illeti, *Otto Nebel* így jellemzi *Schwitters* művészetét: „A számok és betűk tisztán

képszerűek maradnak. Fogalmiságuk művészileg jelentéktelen. Önmagában az írás a szó grafikai nyoma. A Merzbild esetében az írás szótlán hangzása egy vonalnak. A fogalmi megmerzese "Schwitters" számára az írás formai izgatószer „az elvont felület enyhe nyugtalanítása a valóság-elem szuggesztivitása által”. Az írás strukturális elem, amit az egészzel ötvöz. A szöveg fragmentálása, töredékesítése nem csupán a töredékek művészete, hanem az építés művészete is. Szöveges kollázsai írásötvözetek. Foglalkozott grafikai kollázzsal is, az általa *lithomerz*nek nevezett eljárással: a frissen nyomott levonatokat, melyeken a festék még nem száradt meg, átnyomta a kőre, kollázsszerű kompozícióba.

1912 és 1923 között egy mindent átkaroló kulturális és társadalmi zendülés zajlott le Nyugat Európában. Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck és Hans Arp a zürichi Cabaret Voltaire-ben megalapítják a dada mozgalmat, melynek szemlélete szerint már nem fontos műtárgyat alkotni, és le kell rombolni a kép-koncepciót. Karin Thomast idézve: „A dadaisták szétzúzták a fennálló művészetértelmezést, és a protestálás, a sokkírozás, az ironia, az abszurd gesztusok új művészi attitűdjével helyettesítették, színre vitték a káoszt, hogy a rombolásnak, a fragmentumok összegyűjtésének, montírozásának aktusában az élet és a művészet identitását, mint új kezdetet tételezzék”. Tristan Tzara szerint „A dada az absztrakció különös ismertetőjele”.

A kollázs, mellékjelenségeivel együtt, nagyon megfelelt a dada irodalmi elméletnek és az anarchista filozofikus céloknak, az esztétikaellenes beállítottságnak, a megrögzött festői konvenciók elleni tiltakozásnak. Picasso már elkészítette

hangszerét kartonból, drótból,² *Boccioni* már ablakkeretet és emberi haját épített szobrába, *Malevics* hőmérőt szegelt művébe. A zürichiek a futurizmust és a zaumizmust tekintik modelljüknek. A dada kinevezte önmagát antiművészetnek, és támogatott minden tevékenységet, mely felszabadította az irracionálisitást, de az „átgondolatlan rend”, amit hirdetett, sohasem keletkezett anarchiából. Kezdeményezői között a legnagyobb tekintélynek Marcel *Duchamp* örvendett, aki ellenállhatatlan logikájával az volt a dadának, ami *Picasso* és *Braque* a kubizmusnak, „aki karrierjét áldozta fel ... esztétika-ellenes elveiért”. 1911-12-ben fellépett egy olyan sorozattal, mely megrázkódtatta az előzőleg kialakított téranalízist. Vonzódott a mechanikus „identitásokhoz”. Legfontosabb hozzájárulását a kollázs-gondolathoz a *ready-made*-ek képezték, melyek által „azt bizonyította be, hogy nem maga a tárgy, sokkalta inkább a <kontextusa> a műalkotás.” (Assemblage kerékpárkerékkel, 1913, Palackszárító, 1914). „Tárgytalálása” nem feltétlen ízlése megnyilvánulása alapján történik, hanem a véletlenül múlik. Azzal, hogy címet adott egy tárgynak, annak valósága jelentésében gyökeresen megváltozott. Célja, hogy zavarba hozza a nézőt. Leghíresebb tárgya egy hátára fektetett piszoár-kagyló, mely a Forrás címet viseli. Kollázsaiban használja az általa „javított talált tárgy”-ként bevezetett meghatározást. „TU’M” című, 1918-ban készült műve révén válik ismertté az általa „standard stoppages”-nak nevezett eljárás, amelyben együtt van újításának lényege és amely révén a pop-művészet előfutárának tekintik.

A dada másik nagy egyénisége Francis *Picabia* kezdetben kubista, majd csatlakozik *Duchamphoz*. 1918-ban érkezik és összekapcsolja a zürichieket New Yorkkal, Párizssal,

² 1920-ban Huelsenbeck két könyvet ír a Dadáról (En avant Dada; Die Geschichte des Dadaismus, Dada siegt: Eine Bilanz des Dadaismus) melyekben kifejti egyebek mellett, hogy Picasso volt a kezdeményezője az új anyagok alkalmazásának. „A beragasztott homok, a fadarabok, a haj ugyanazt a valóságfokot biztosítják a festészetnek, mint egy pogány Moloch-idol, melynek égő karjaiban feláldozzák a gyermeket...”

Barcelonával. Szétszed egy ébresztőórát és alkatrészeiből kompozíciót készít a DADA címlapjára. Mechanisztikus rajzai beépített tipo-elemekkel hol igazi információkat, hol dada költészetet tartalmaznak. Fogalmazásában a cím szubjektív kifejezés, ami beavatkozás a tárgy objektivitásába. Későbbi műveiben a gépjelleg fokozására arany és ezüst festéket használ. (*L'enfant carburateur*)

A New York-i Dada oszlopos tagjának számító Man Ray életművét a kollázs-elv jegyében alkotta. Előfutára volt több irányzatnak, így a szürrealizmusnak, a konceptualizmusnak, a csomagolás-művészetnek és mobil sorozatokat épített. 1919-ben készítette első aerograph-jait: a világos alapra helyezett tárgyakat körbefújta porlasztóval és a ködös körvonalakon belüli foltot befestette. Ezt az eljárást később fotóeszközökkel fejlesztette. Röviddel Párizsba érkezése után, 1922-ben talált rá a *fotogramra*, más kifejezéssel a nevéből alakított *Rayograph* vagy *Rayogramra*.

Hans Arp kollázsaí átjárók az álmok birodalmába. 1916-tól elhagyja az organikus ritmust a szabályos mértani alakzatok kedvéért. A purista belső vitalitást sugalló kollázsaíhoz használt papírt gépi vágóval vágja a sarkok pontosságára való tekintettel. Színskáláját leszűkíti a szürkére, kékre, fekete, vagy fehér alapon, alkalomszerűen arany és ezüst hozzáadásával. Művei a „meghatározott meghatározhatatlanság” példái. Saját leírásai szerint: „vonal-sík-forma-szín-konstrukciók”, melyek megkísérlik a közeledést a kifejezhetetlenhez, az emberen túli örökkévalóság kifejezését. A véletlenre bízva a végső alakzatot. A kollázsok tetemes része improvizatív jellegű. Az elemek véletlenszerű egymásmellé kerülése ihleti meg az alkotót, akinek feladata, hogy felismerje a dolgok összezsengését vagy éppenséggel jelentőségteljes disszonanciáját. A rögtönzésszerű építkezés jellegzetessége, hogy anyagok, formák vonzzák egymást, hogy kontrapunktikájuk alapján a kollázs önmagát építi fel, vagyis az elemek diktálják a kompozíciót, a ritmust. Ezt a dada művészek tudták és előszeretettel alkalmazták.

A *berlini Dada* erőssége a fotomontázs, a propagandisztikus célokat szolgáló kollázs. A művészi rangra emelt, tudatosan kifejlesztett fotomontázs atyja Raoul *Hausmann* volt, aki tulajdonképpen ugyanazt tette: kivágott, összetépett fényképdarabokat komponált új egységbe, előbb különféle grafikai jelekkel, majd többnyire tisztán foto-elemekkel. A dadaista fotomontázst első ízben John *Heartfield* alkalmazta politikai célokra. 1914-től kezdve a frontról újságképekből összevágott lapokat küldött a hátszárba. Ezek a lapok ellentmondanak a hivatalos propagandának és a háború értelmetlenségét bátor, vitatkozó kedvvel fejezték ki. Már a művész neve is provokáció volt: *Herzfelde*-ről „angolosította” a nevét a világháború alatt. A hitlerizmus idején antináci fotomontázs-plakátokat készített.

Georg *Grosz*, Hannah *Höch* szintén a műfaj jeles képviselői, akik statikus filmként kezelik a fotomontázst, a dadaista szimultán vers analógiájaként.

A Dada kölni karrierjét Max *Ernst* (itt kapja a *Dadamax* nevet), Hans *Arp* és Theodor *Baargeld* találkozásának köszönheti. Wieland *Herzfelde* megállapítása, hogy a kollázs és montázs a predesztinált műfaj a Dada program megvalósításához. *Ernst* az emberi lélek irracionális és tudati impulzusait kutatta és idegen anyagokat hozott össze egy új azonosság teremtése érdekében. Ide illik az ő mondása is, hogy „Nem a ragasztó teszi a kollázst” („C’e n’est pas la colle qui fait le collage”) Hans és Paul *Citroën* „Nagyvárosok” című fotomontázs sorozata – a gépművészeti megnyilvánulásokhoz hasonlóan – a modern élet lelkesítő és egyben lehangoló, szorongató ritmusát és zsúfoltságát sűríti képbe.

A párizsi kollázsnak az ad lendületet, hogy 1921-ben André *Breton* meghívja kiállítani Max *Ernst*-et a Dada Szalonra. A szürrealizmus a Dada káoszának rendszerezését jelenti. 1924-ben André *Breton* nyilvánosságra hozza „Szürrealista kiáltvány”-át. „Az abszolút realitás a szürrealitás” – a gondolat diktál a

ráció által gyakorolt kontroll nélkül, túl minden esztétikus és erkölcsi elkötelezettségen. A mozgalom előtérbe helyezi a kollázs-elv fontosságát, hiszen az álom a kollázs-elv szerint áll össze. 1929: a második szürrealista kiáltvány: *Ernst* hamarosan rájön, hogy az ebben deklaráltak a kollázs és a frottázs segítségével megvalósíthatók, freudi kutatások alapján, a szabad asszociációk révén szavak és képzelt képek között. „Minden ahhoz a hithez vezet minket, hogy létezik az agynak olyan állapota, amikor élet és halál, a valódi és a képzelt, a múlt és jövő, a közölhető és a nem közölhető, magasság és mélység már nem tekinthetők ellentétesnek. A kollázs értelméhez tartozik, hogy összehozott mostanáig teljesen idegen elemeket, képeket, anyagokat és megengedte nekik, hogy a társítás új és eddig nem tapasztalt eredményeihez vezessék, s ezáltal a szürrealizmus polgárjogot nyerjen a vizuális művészetekben. Ez a kollázs felszabadította a tartalmat... a kubizmus ihlette absztrakció kényszerzubbonyától. A kollázs segítségével a szürrealizmus úgy épül be a humán lélektan nyelvébe, mint ami ellentétes a hígított valóságot megjelenítő művészettel”. A szürrealizmus egyszerűen ironiával szüntetett meg használati funkciókat és teremtett művészi szituációkat. (Példa erre: Meret *Oppenheim* emblemikus műve, a szőrméből készült teáscsésze)

Max *Ernst* nyersanyagát a szellemi termékek régiójából gyűjti. XIX. századbeli acél- és fametszet-illusztrációk, régi rézkarcok keverednek „palettáján”. A finom rajzolatú képek érdeklik, mert ő maga is finoman, szellemesen építi fel álomszerű költői világát. Intellektuális asszociációi a legváratlanabb dolgok nagy műgonddal történő összeillesztése révén öltenek testet. Amikor nem ő találja ki teljes egészében kollázsa tartalmát, akkor a talált anyag felhasználásával újra írja a történetet. Felfedezése a frottázs, mely – az anyagszerűség hatását keltő felületének köszönhetően – ugyanúgy alkalmazható kollázsban, mint az eredeti anyag. Ezzel az eljárással kiemelhető közegéből a kívánt idézet és könnyen áthelyezhető a

kép síkjába. Díszleteiben megjelenik a technikai kollázs, a gép-, jármű-, használati tárgy-alkatrész. Műveiben különbséget tesz a mű morfológiájához, stílusához alkalmazkodó ragasztott papírok és a mű egészét képező kollázs között, mely ez által önálló stílust képvisel. Alkotói szemléletére jellemző, hogy a valóság elemei, melyeket műveiben új összefüggésben alkalmaz annyira elidegenednek eredeti környezetüktől, hogy elhitetik a nézővel: maga a valóság szokatlan.

Ernst kollázsai tulajdonképpen montázsok, mert egy sajátos értelemszerűség, és tartalmi vonatkozások mentén épülnek fel, úgy mint a fotómontázsok. A különbség annyi, hogy az utalások diszkrétebbek, inkább sejtetnek, mint kimondanak. A meghökkentés azáltal történik, hogy egy minden ízében homogén felületen, egy a „régiről” idézett metszeten belül, egyszer csak felfedezzük hogy egy elem nem odavaló, vagy hogy nem oda, a kontextusba illően viselkedik. Azért nem vesszük ezt észre azonnal, mert a kivitelezés formailag annyira tökéletes, hogy fel sem tételezzük részleteinek heterogén származását. Ez a tökéletesség és szerves összefüggés kelti montázsainak abszurd hatását, bizarr hangulatát („A jószág egy hete”, avagy a „A hét alapelem”, 1934 „A százfejű nő”, 1929).

Ernst készített olyan kollázst is, melyben az anyagok különfélesége vagy formai megfogalmazása határozta meg a kép karakterét („A pár”, 1923). Szívesen alkalmazott egész tárgyakat és amennyiben ezáltal kilépett a síkból, tulajdonképpen már behatolt az *assemblage* területére („Egy szomorú úr”). Sőt, előrevetítette a dada leleményét, az *objektet*, a háttérrel levált tárgyat.

1931-ben *Tzara* meggyőző magyarázatát adja a kollázs funkciójának a művészetben, bensőségebb kapcsolatban lévén vele mint *Aragon*: „Egy újságpapírból kivágott folt rajzba vagy festménybe beépítve valóságos átültetése annak, ami egyetemesen érthető, egy darab hétköznapi valóság, mely összefüggésbe lép minden más valósággal, amit a szellem

alkotott. Az anyagok sokfélesége tapintási élményt kelt, új mélységet ad a festészetnek". André *Breton* a szürrealistákhoz sorolja *Picassot*, *De Chiricot*, *Kleet*, *Picabiát*, *Arp*-ot. A többiek: André *Masson* automatikus írásával megelőzi *Mathieu*, *Pollock*, *Tobey* absztrakt expresszionizmusát. Joan *Miró* előbb kubista volt. Érett szürrealista műveiben a kollázs-elv sajátos alkalmazásán, metamorfózisain keresztül eljut a tiszta absztrakcióig. Ives *Tanguy* 1924-től logikátlan de még költői vízióival (*Fantomas*, 1926), hipnotikus transzban jelentkező biomorfikus képzelgéseivel tűnik ki. René *Magritte* munkásságát eleinte *Ernst* kollázsaival és *De Chirico* metafizikus idő és tér indeterminizmusa alakítja. 1925-től a valószínűség és valószínűtlenség azonosságát artikulálta azonos vizuális síkban. A néző végső tanácstalanság-érzete szüli képei előtt a csendes szorongást. *Picassonak* erre a periódusára az életszerű megjelenítésre törekvő assamblage – szobrászat jellemző, valamint a fotó és kollázs együttes használata mégpedig a *clichés verre* eljáráson keresztül. A szürrealizmus számos követője fura víziókat hozott létre a tárgyatlan poszt-kubista purizmus alternatívájaként, de jelentős művek születtek épp a tárgyiasság irányában, mint például Meret *Oppenheim* szörméből készült teáscsészéje. *Duchamp* sugallatára *Breton* és *Eluard* szürrealista environment-okat rendeznek be, Leon *Mollet* *dekollázssal* (affiches lacerées) foglalkozik, Raoul *Uzac* pedig technikai fotóval (1937), de maga *Picasso* is újramegkezdte kísérleteit a meglepő hatások jegyében, mint pályája különböző szakaszaiban már annyiszor, így 1938-ban hatalmas kollázst kivitelez *Femmes a leur toilette* (5x3,5 m) címmel.

Amerikában a lírai absztrakció előfutára, Joseph *Stella* kubista - futurista és ezen belül *Schwitters* hatására kibontakozó munkásságával elősegítette az amerikai városi *environment* megjelenését. Stuart *Davis* előrevetítette a konzumtársadalom művészeteként a *pop-artot*. 1942-ben New York-ban megrendezték „A szürrealizmus első papírai” című kiállítást, az Európából menekült művészek segítségével.

Angliában is ösztönzően hatottak a kontinensről, a fasizmus elől menekülő *művészek* (*Moholy-Nagy, Gabo, Gropius, Kokoschka, Mondrian, Schwitters*). Sir Roland *Penrose* meghonosította Londonban az Ecole de Paris-t. Kollázsain mechanikus elemek, vagy annak tűnő épület-elemek jelennek meg (Mágneses molylepkék, Miss Sacre-Coeur). 1936-ban Nemzetközi Szürrealista kiállítást rendeznek a New Burlington galériában. A bizottság elnöke *Penrose*, tagjai: Herbert *Read*, Henry *Moore*, és Paul *Nash*, a szürrealizmus egyik meghonosítója Angliában, aki átdolgozott „álomszerű” tárgyakat, tárgy-kollázsokat, hétköznapi használati tárgyakat épített be műveibe. E.L.T. *Mesens* is az angol kollázs-művészet vezető egyénisége, aki szerint a szürrealista kollázs a rejtett identitások feltárója. Sokat idézett művének címe: A kiegészített komplett partitúra.

A művészeket elkápráztatta a gépek és szerkezetek funkcionális logikája és a műszaki tömeggyártás dinamikája az ipari forradalomban megtermékenyített fizikai energia (Robert *Michel*: Mann-es-Mannbild, 1918-19). *Moholy-Nagy* László képzeletbeli gépezetei különböztek *Picabia* és *Ernst* műveitől, matematikai pontosságuk és földön járó objektivitásuk révén. Az orosz *szuprematizmus* és *konstruktivizmus* hatására, tiszta absztrakcióra törekszik. Kollázsait és *assemblage*-ait a betűk uralják. Hasonlóképpen *Kassák* Lajos kollázsai is az oroszok és a berlini dada befolyását mutatják. Tipokollázsai a konstruktivista esztétika és a propagandisztikus célok jegyében alakultak.

A *Bauhaus*, pragmatizmusából adódóan, módszertani célokra használta a kollázs eljárását. A harmincas években egyébként is a kollázs, mint nélkülözhetetlen vizuális kommunikációs eszköz, társadalmi funkciót tölt be.

1931-ben *Matisse*-t meghívták Amerikába, hogy „Tánc” című alkotását egy boltíves terem falára dolgozza át. A karton készítésekor a figurák szabad mozgathatósága érdekében kivágta őket ollóval, aminek az lett a következménye, hogy

utána egy sor kollázst készített így, főleg amikor betegsége miatt az ecsetet huzamosabb ideig már nem tudta tartani. Ekkor szerzett tapasztalata alapján kijelenti, hogy „az olló – mely egyesíti a körvonalat a folttal – több érzékenységet tud kifejezni, mint a ceruza”. Az ötvenes évek elején több olyan nagyméretű kompozíciót készített, mint A király szomorúsága (1952). Legfontosabb elvont kompozíciója a mértani formákból felépített Csiga (L'escargot, 1953). Életművének ezen utolsó alkotásaiban olyan összhangot teremtett, melyek a régi üvegfestményekhez és falikárpitokhoz voltak hasonlíthatóak.

1943-ban Peggy *Guggenheim* támogatásával Nemzetközi Kollázsművészeti kiállítás nyílik. Az amerikai festészet az automatizmus felszabadító hatására az „*action painting*” vagy *tasizmus* felé vette útját, viszont a szobrászatot az *assemblage* uralja, modern anyagokból készült konstrukciók, hulladék- és talált anyagok találkoznak a rögtönzésekben.

Az 1945 utáni festészet számára a kollázs valóságos „*deus ex machina*” funkcióval bírt. *Schwitters* leértékelt anyagok iránti elkötelezettségének szellemében a textúra, az anyagszerűség, egy bizonyosfajta konceptuális impresszionizmus érvényesült. Olykor a társadalom hulladékaiból állt a mű teljes anyaga. Uralkodó stílus az *informel* – a *junk-art*, az *art brut*, az anyagfestészet. Fontos mozzanat a kollázs történetében, hogy ez az eljárás a festői konceptus objektív érvényességének bizonyítéka. A pangó figuratív képcsínálás újraeledését segíti a lírai absztrakcióval szemben. Az *art brut* őstermelője, Jean *Dubuffet* brutális asszamlázsával kapcsolatban nyilatkozta ekkor: „Személy szerint nem vagyok érdekelve a kivitelezést, a különlegest illetően, semmilyen területen. Közöséges dolgokra támaszkodom, a legbanálisabb tárgy az amelyre hivatkozom... A be-nem-avatottak kezdetleges technikája... nem kívánok mást.” Ő vezette be az *assemblages d'empreintes* műfaját, háztartásbeli tárgyak lenyomatának használatát. Találomra ragasztott természetes formákat utánzó vászondarabokat képeibe. Kemény „páncélzatú” relief-festményeibe növényi

elemeket is ragasztott. Kapcsolatba állítható mindez a valódi világ rehabilitációja érdekében használt *graffiti* elemekkel, már a dadánál széles körben használt *affiches lacerée*-vel (tépett plakátok), Francois *Dufresne matier-collages*-aival, melyek plakátokból készültek, Mimmo *Rotella* poster-kollázsával, mellyel részt vesz a Pierre *Restany* által rendezett *Salon des Nouvelles Realités*-n, Párizsban, valamint a „belle peinture” elleni neodada tiltakozással, a művészek által használt anyagot előtérbe helyező „akció- filozófiával”.

A francia *Nouveau Realisme* -on belül az assamblage sajátos irányzatát figyelhetjük meg. Fernandes *Arman* bevezeti az *accumulation*-t (felhalmozás), mely címszó alatt a hétköznapi életből összegyűjtött, azonos méretű és rendeltetésű tárgyak halmazát állítja ki. Szürrealista kirakatokat rendez be, melyekben a művészi látomást az „anyagi információ” válogatás nélküli valósága helyettesíti. Daniel *Spoerri* mindent felhasznál, amit az asztalán talál, és a fogyasztói hulladék segítségével igyekszik állandósítani a tárgy- vagy látvány-szituációt. Banális téregyütteseit, az eredeti akciónak megfelelően rögzíti. Jean *Tinguely* abszurd mechanikus szerkezeteket állít össze, és önromboló művet (Homage a New York), *César* (Baldacchini) előbb akció szobrászattal (Préselt test), majd esemény-struktúrával, önpusztító művészettel, föld-művészettel foglalkozik. Pierre *Restany* szerint: „Az assemblage művészete ma úgy értékelhető, mint egyfajta eszperantó, mintegy valamennyi klasszikus művészeti Babeltorony elleni kiáltvány. Ennek ellenére indulnak helyi változatok, mert egyes országok sajátos, szellemiségük kiáradásának jeleként, egyedi stílusjegyekkel látják el.” 1967-ben. *Kemény* Zoltán elvont lírai reliefeket komponál, ragasztott homokból, rongyból, ipari melléktermékből, organikus jellegű fém domborműveket csíkokra szeletelt rézlemezéből totemisztikus műveket alkot (Az idő koncepciója). Alberto *Burri* geológiai rétegeket alakít ki a vásznon, és zsákvászon *patchwork*-ő. Papírt, vásznat, polyetilént éget, fa és fém kombinációval. A kulcsművelet a felület

roncsolása, hisz „Festeni lényegében geológiai jelenség”, (*Schwitters* és *Tapies matter painting*-je), vagy ellenkezőleg, sebészi intervenció a képfelületen (*Lucio Fontana*).

Az ötvenes évek legsokoldalúbb és legérdekesebb *collage - technique* alkotóinak egyike *Enrico Baj*, aki 1951-ben Milánóban elindítja a „Nukleáris mozgalmat”, az elvontság nemzetközivé válása elleni tiltakozása jeléül. Ez vezette el egy *Dubuffet*-vel és a korai *Klee*-művekkel rokon, primitív, spontán nyelvezethez. Heterogén anyagokból elkészíti a Tábornokok és Hölgyeik sorozatokat, melyekben többek között tapéta háttérrel, valódi rendjeleket, ékszereket használ, majd 1961-ben a Bútorzat (felszerelés) sorozatot, melyben fontos szerepet szán a szürrealista hangvételnek és az iróniának. Ugyancsak bútort és bútor „törmelékét”, alkatrészeket használ *Joseph Cornell* és a lehetőségeket a végletekig kiaknázva, *Louise Nevelson* (fúgaszerű, barokkos bútor-konfigurációk, aranyra vagy gyászos feketére festve). A korszerű technika vívmányait használják a robot-készítő *Bruce Lacey* (mozgás, hangeffektus), és *H.C. Westermann*, hibrid, földönkívüli látogatójában. Az agresszív jelleg kihangsúlyozására törekszik *Lee Bontecue* hegesztett acél és vászon reliefjében, valamint *Horst-Egon Kalinowski* bőrrel bélelt fémszerkezetű kínzókamráival. A *kirakat-assemblage*-ok célja tiltakozni az esztétikai elméletek, az egyént terhelő technológia ellen.

A második világháború után a reklám terjedése, a tömegkommunikáció, új jelek, jelképek, emblémák, az ikonográfia tömege zúdul ránk, és befészkei magát tudatalattinkba, életre keltve egy új városi folklórt, a névtelenek művészetét. Soha még így nem ostromolta a látvány az emberi szemet. Nem meglepő, hogy fiatal művészek abban érdekeltek, hogy kiaknázzák pszichológiai, szociológiai, mitológiai, valamint tisztán vizuális elemeit olyan képekben, melyek kiválva eredeti szövegkörnyezetükből átalakulnak és a művészet színvonalára emelkednek (*Mario Amaya*).

A pop felkarolja a fogyasztóorientált világ esztétikai szabványait a népszerű médiák egész triviális, giccses, eklektikus keverékével (film, TV, képregény, újság, divat, plakátoszlop és supermarket-göngyöleg), ugyanakkor a pop lázadás mindez ellen. A divat elsőbbséget élvez és a tegnapi hír a mai csomagolópapír... az egész világ egy hatalmas anyagkollázs.

A *pop-art* Angliában született. Lawrence *Alloway* nevezte el popnak. 1952-ben londoni művészek csoportot alakítottak. Tematikájuk a kibernetika, információ-elmélet, tömegkommunikáció, pop-zenedivat, ipari formatervezés. „Az élet és a művészet párhuzama” címmel szemináriumot rendeztek: megállapították, hogy a médiák által tudatalattinkba sulykolt szemlélet nem elhanyagolható. A csoport Amerikát mint a fejlődés kiindulópontját romantikus szemmel nézte. Richard *Hamilton*, a mozgalom alapítója, 1956-ban a londoni Whitechapel galériában, az „Ez a holnap” című kiállításon bemutatja az első valódi pop munkát, a „Just What is it That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?” című environment-jellegű kollázsát. Ekkor jelent meg a pop „főpapnöje”, Marilyn Monroe is a pop-ikonográfiában, mint az új „szuperrealizmus” visszatérő motivuma. Ez a kiállítás azért is volt fontos, mert megteremtette az environmentális (ambientális) kollázst. „Visszautasítjuk azt az elképzelést, hogy a holnap kifejezhető a hagyományos szemlélet hagyományos megjelenítésével. A holnap csupán kiszélesítheti a jelen vizuális tapasztalattömegét. Ami szükséges, az nem meghatározása a jelentéssel teli képanyagnak, hanem érzékelő, felfogó potenciálunk fejlődése, mely által elfogadjuk és felhasználjuk a vizuális anyag folyamatos gazdagodását”.

1957-ben Richard *Hamilton* leírta, hogy művész minőségében mit jelent számára a pop-art: „Populáris, azaz a tömeg általi befogadásra szánt átmeneti megoldás, könnyen felejthető, szórakoztató, olcsó tömegtermelésben gyártható, a

fiatalokra irányított, szellemes, erotikus, elragadó és végül, de nem utolsó sorban, nagy üzlet" (Eddie Wolfram).

Edoardo *Paolozzi* a csoport másik vezető egyénisége. Korábbi szürrealista assemblage-szobraiban *Dubuffet*- és *Brauner*-hatás érezhető. Giccs- és gépelemeket, tervrajzokat ötvöző szitanyomat-montázsait *Ernst*hez, *Schwitters*hez hasonlóan fogalmazza. Kartonjátékot készít Disney-elemekkel, tapétával. A Dada *Baader*-féle anarchikus hagyományának örököse. „Florida Snail” (Csiga) c. művét ötvenezres példányszámban adták ki. Lövedék-szobrai vadul szatirikus művek.

Az amerikai pop a reklám-szaturáció, a mamut-plakátfalak, a tömegkultúra és a kommersz befogadása által vált sajátos amerikai stílussá, amely az absztrakt expresszionizmus után, a második olyan stílus, mely meghódította a világot. Itteni alapító egyéniségei között, mesterként tisztelik Willem *de Kooning*ot (érdekes, hogy Nő-sorozatainak egyike – 1954-ből – a Marilyn címet viseli). A Joseph *Albers*-tanítvány Jasper *Johns*, de Kooning egy mérges kiszólása által ihletve alkotta „Két dobozos sör” című assemblage-át. 1958-ban készült „Villanykörte” című fémtárgya. Robert *Indiana* szerint: „a pop abból az unalmas, agyoncsépelet és szupraszaturált absztrakt expresszionizmusból robbant ki, mely saját esztétikai logikája szerint a művészet VÉGE, a hosszú „piramidális” alkotói folyamat dicsőséges csúcsa”. Ettől a ritkított légkörtől nyomasztva, néhány fiatal festő, olyan kevésbé felemelő dologhoz folyamodott, mint a Coca-Cola, jégkrém-szóda, big hamburger, supermarket és az EAT (enni) jel. Ők szemmel-éhesek, ők pop-ok...” Sok pop-művész megőrzi az anyag durva kezelését, figyelmen kívül hagyva expresszív lehetőségeit. Az ő érdemük, hogy környezetük szinte valamennyi használati tárgyát feldolgozták műveikben, ezzel demonstrálva a kifejezési lehetőségek végtelen változatát. Robert *Rauschenberg* első objektje (1955) kis tárgyakkal és képekkel borított párnából és paplanból áll. Robert *Rauschenberg* a *combine painting*-gel létrehozott műveiben

használt tárgyakat is alkalmaz. Képei nagy többsége szitanyomással készült, de pl. 1956-60-ban frottázssal illusztrálja Dante Inferno-ját. A népszerű esztétika szellemében készült fekete-fehér szitanyomatai (Bárka sorozat, 1963) olyanok, mintha a mozi első sorából néznénk egy régi fekete-fehér filmet. 1955 és 1958 között készült Odaliszk sorozatában háztartási szerszámokat, fűnyírót, egészségügyi felszereléseket alkalmaz expresszionista módon festett felületek mellett. Claes Oldenburg 1960-ban „Az utca” címmel show-t rendez. 1966-ban elkészíti „Puha WC”, 1968-ban pedig „Cigarettafüst” című textil tárgyait, George Segal environmentális szobrászata keretében, 1963-ban beállítja „Cinema” című jelenet-szobrát gipszalakkal, megvilágított plexi-felirattal.

Kurt Schwitters Merzbau nevű építményei, melyek egyszerű *assemblage*-ként indultak és térbeli fejlesztésük előbb műtermét, majd a körülötte, alatta, fölötte lévő szobákat, végül egész házát kitöltötték, kimerítették az akkori szakterminológiában még nem létező „*environment*” fogalmát. A háborúban megsemmisült hannoveri Merzbau után, melynek címe: Kathedrale des erotischen Elends, megépítette norvégiai, majd angliai environmentjeit is.³

Az *environment* „az ötvenes évek második felében, az amerikai *happening* műfajával kapcsolódott össze: a happening tárgyi maradványai alkották az *environment* anyagát...” Később differenciálódott és teljesen önállósodott ez a kifejezési forma: részint analitikus, konstruktív, térszervező irányba, részint pedig a pop-art és a hiperrealizmus sokkírozó, elidegenítő szociológiai töltésű „újrealista” irányába. Ez utóbbi jellemzi George Segal, Duane Hanson, John de Andrea, John Davies figurális

³ Kurt Schwitters a hannoveri Waldhausenstrassen álló házában 1923 és 1930 között építette fel élete fő művét, a Merzbau-t, de tulajdonképpen 1937-ig, emigrációjáig dolgozott rajta. 1943-ban alkotása háza lebombázásakor megsemmisül. 1937-ben az Oslo melletti Lysakerben újra felépítette Merzbau-ját, mely 1951-ben gyermekek okozta tűzvészben pusztul el. Harmadszorra 1945-ben, az angliai Ambleside melletti Little Langdale-ben kezdte immár harmadik építményét, melyen haláláig dolgozott.

installációit, Edward *Kienholz*, Wolf *Vostell* politikai elkötelezettségű művészetét. Allan Kaprow tárgyhalmazai... a happening-maradványból keletkezett korai environment-felfogásnak felelnek meg. Keith *Sonnier* fény-tárgyegyüttesei az anyagművészet felé tolódnak el, míg Dan *Flavin* neon-environment-jai a konceptuális művészet felé mutatnak kapcsolódást. Alan *Kaprow* John *Cage* „inclusion”-elméletéből (hang-kollázs) merít ötletet és tágítja felhasznált tárgyainak körét: ruhadarabok, fotomontázs, villanyfény, plasztik fólia, kötél, alufólia, szalma, hangok, szagok, mozgás. *Oldenburg* és *Dine* 1960-ban megalapítják a *Ray Gun Theatre*-t happeningek szervezése céljából. A legélénkebb *environmentális* művészetet kiaknázó Edward Kienholz Merz-szerű reliefekkel kezdi: „The Little Eagle Rock Incident” című művében kitömött és feketére festett szarvasfejet használ (1958). 1968-ban társadalmi és politikai tiltakozása jeléül elkészíti „Hordozható háborús emlékmű” című alkotását. Újabban „koncept-képeket” alkot: A megépítési, szállítási és tárolási költségek miatt elhatározta, hogy kész művek helyett, a mű címét tartalmazó bronzlapocskát készít a leírást tartalmazó berámázott lappal és egy általa aláírt szerződést. A mű ebben a formában is maradhat, vagy rajz-alakban fejleszthető (vázlat). Ha a megrendelő igényli, megépítheti a művet is, csupán a munka és az anyag ellenértékéért. Németországban Joseph *Beuys* *environment*-jaiban a szociológiai és kultúrkritikai jelentések egyfajta mágikus-allegorikus tárgyelemzéshez kapcsolódnak. A Zero-Gruppe kinetikus környezetstruktúrái az analitikus és szisztematikus felfogást mutatják. Szemléletileg közel áll ehhez a belga Pol *Bury* kinetikus environment-művészete, melyben a mozgáseffektusok értelmezik át a teret.

A hetvenes évek európai installációs művészete (Joseph *Beuys*, Edward *Kienholz*, Dieter *Roth*, Klaus *Rinke*, Nam June *Paik*) az *assemblage* műfajában benne élő kollázs-elvet nagyméretű terek tényleges berendezése felé viszi tovább. Ugyanígy fejlődik az amerikai pop-art térplaszikája is, George

Segal, Tom *Wesselmann*, Claes *Oldenburg* tevékenységében. Jasper *Johns* metafizikus kétértelműséggel festi zászlóit, közben filozofikus kérdéseket tesz fel az ízlés természetéről: nemcsak közönséges tárgyból lehet művészet, de maga a művészet is kiszélesítheti határait, befogadva a közhelyeket és a tömegtermelést. Ez a lehetőség benne rejlik mindenben, amit szemünk megszokott. Ezt Európában a dada eredményeként könyvelték el, ezért a pop – kevés kivétellel – nem nyert itt igazán polgárjogot. A látványos anyaghasználat bajnoka Tom *Wesselmann*. 1963-ban készült „Nagy amerikai akt”-ja különbözik *Segal* panoptikumszerűségétől. Térbelisége erősen visszafogott, ezáltal hangsúlyozottabb kollázsszerűsége. Ugyanakkor nem lehet pontosan tudni, hogy az akt, mint ahogy az csak címe alapján egyértelmű, tényleg a mű központi alakja (hőse), vagy a dekorációhoz tartozó fali poszter részeként szolgáltat ürügyet a mű címéhez. A pop-guru, Andy *Warhol* teljesítményei talán a leglátványosabbak a műfajban, valóságos kiterjesztését képezik a szürrealista látomásnak. Felnagyított konzervdobozai, puha írógépe, az óriási fogkrémtubus, az aránykülönbségek hatására épül. Sokszorosító eljárással készült portréival gátlástalanul kiaknázta a népszerű személyi kultuszt (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy, Mao Ce Tung,...stb.) A pop-ideológia eszkalációja nyomán, szitanyomatok és más népszerű termékek is tömegesen készülnek. Óriási hasznót hoznak készítőiknek és terjesztőiknek. Érdeemes összehasonlítani ezt a fajta művészet-társadalom viszonyt a kevés emberrel kommunikáló egyedi mű elitizmusával. A pop-művészet a sorozatgyártás folytán olcsóvá és elérhetővé válik, ugyanakkor a vizuális művészeti információ manipulálásának is tekinthető és már nem lehet a kézügyesség és a látomás misztikus alkímiájaként felfogni. Szellem erejével *Picasso* a vulgáris, triviális anyagot művészetté varázsolta. Az amerikai pop-művész is képes ugyanilyen méretű és horderejű teljesítményre, csak éppen ellenkező előjellel. Mint az amerikai kultúra látványosabbik fele, úgy a *kollázs-montázs-assemblage*

és *environment*-művészet is üzleti üggyé vált abban az értelemben is, hogy kiszolgálja a közízlést és abban is, hogy tiltakozik ellene. A kettő annyira összeolvadt, hogy már lehetetlen szétválasztani. Hogy elsekélyesedett esztétikai produkciója újra művészettel, művészi tartalommal töltődjön fel, az amerikai közönség és művész társadalom újra fel kellene fedezze Euráziát, vagy a primitív kultúrákat és gyakorlatiasságát újra érzékenységgel kellene ötvöznie.

1960-ban Párizsban megalakul a *Poulet 20 NF Group*, melynek tagjai közül sokan még ugyanabban az évben részt vesznek Pierre *Restany Nouveau Realisme* című kiállításán. A csoportosulás célkitűzései az angol és az amerikai pop-művészet esztétikai programjával rokonok. A nemzetközi szakirodalom *neo-dadaizmus*-ként is emlegeti a *nouveau réalisme* irányzatát, mert manifesztuma kinyilvánítja a művészet és az élet, az esztétikum és a praktikum azonosításának vágyát, az arisztokratikus zseni-kultusz felszámolását, a műkereskedelem műtárgy-fetiszizmusának kritikáját, a „mindenki művész, minden művészet” expanzionista programját, a használati tárgy és a műtárgy azonos értékét. Yves *Klein* sajátos monokróm festészete és színmisztikája a művészet és az élet azonosításának transzcendens útja, s az „érzékeny tétel” elvével a művészet, az esztétikai szféra általános kiterjesztését célozza: „Az alkotás megkapta a hús jelzését, a modelljeim teste által nyert lenyomatok révén, de a természet állapotai, momentumainak jelei? A káka és a nád között találok magam. Festéket szórok rájuk és a szél meghajlítja karcsú leveleiket és finoman a vásznamra helyezi nyomukat. Növényi nyomokat kapok. Aztán elkezd esni, egy finom tavaszi eső, kiteszem vásznamat az esőnek...és megkapom az eső nyomait, egy atmoszférikus esemény nyomait”. A „több életet a művészetbe” jelszó első kezdeményezője, Yves *Klein* az ötvenes években gyakorolt egyszínű festészetétől eljutott a spongya reliefeken és *assemblage*-okon keresztül az eseményfestészetig. 1960-61-ben *Anthropometriák* címen, meghatározása szerint „fizikai

automatizmus-nyomatokat" készít. Ezek vászonba csavart, befestékezett női testek lenyomatai, majd tűz-lenyomatok (tűzfestés) és „kozmogóniák” (esőnyomok növényi- és szárnynyomok a kékre festett papíron). A kollázművészetre gyakorolt hatása közvetett és a következő lépést megtevő Piero *Manzoni* révén ténylegesen megtestesül.

Piero *Manzoni*, amellet, hogy ő is élő anyaggal dolgozik, aláírásával avatja műalkotássá a női testet, (Élő szobor, 1961), kidolgozott egy sajátos *assemblage* nyelvezetet. Előbb szalmából, nyúl bőrből készít szobrot, majd áttér a pneumatikus plasztikákra: „Levegő testeket” alkot. A 250 m átmérőjű, felfújt, gömb alakú műanyag testek mozgásának ritmusát-lélegzését - kompresszor segítségével szabályozza. Ugyanígy hozza létre lüktető falakból és mennyezetből álló építményét és sztéléit - henger alakú hosszú formák - melyek a szélmozgásra reagálnak. Ezután következnek az önállóan mozgó szobrok, a természetből - napenergiával táplálkozó állatok. „Tér” - szobra egy levegőbe felnyomott gömb, amit alulról fújt levegősugár tart fönn. Átlátszó műanyagba halott emberi testeket akart konzerválni és „Mágikus talapzat” -ot állított azzal az alkotói szándékkal, hogy amíg azon valami vagy valaki áll, művészi alkotásnak kell tekinteni. Ezúttal tehát az élő test veszi át a kollázsra jellemző „idegen anyag” szerepét. *Manzoni* 1961-ben zeneműveket is komponált: „Aphonie” címmel, majd a „Herning aponia”-t zenekarra és publikumra, a „Milánó-aphoniát” szívre és lélegzetre, végül az elektronikusan ellenőrzött „Labirintus”-t lélektani tesztek és agymosás céljára. 1961-ben „Achrome” címmel kaolinba mártott kenyereket állított ki.

1964-ben alakult az angol Group 14 csoport. Elvei szerint a művészet értelme érzéseket kifejezni és gondolatokat közvetíteni. A néző reakcióját kiváltani, és ez által azt az érzést kelteni benne, hogy bevonták az alkotó mechanizmusba. A művészet tudatos aktusa a gondolkodásnak. Minden elérhető médium érvényes, minden modern anyag felhasználható, az energia, a tér, a mozgás az élet kifejezésére. A műtárgy legyen

tapintható-plasztikus, kommunikációs eszköz és ne totem, ikon, státusszimbólum, vagy iparművészeti virtuozitás.

„Az élet maga a művészet és a művészet élet” jelszavával, az erkölcsi és társadalmi beállítottságú művész meggyőződése, hogy a művészet az ember felszabadításának fegyvere saját technológiájának uralma alól, annak a társadalmi rendszernek elnyomása alól, mely a népet fogyasztóvá züllesztette és a dolgozót az ipar rabszolgájává. Ebben a szemléletben, a polgári jólét és tulajdonjog elemeit is magába foglaló műtárgy művészete, dekadensnek számított. Az alkotói aktus egyben politikai tiltakozás is, melynek értelmében a tulajdon: lopás és a műtárgyat le kell rombolni. Ezek az önpusztító művészet elvi indítékai, melyek *Rotella*-t, *Hains*-t, *Wolf Vostell*-t a *decollage* alkalmazására ösztönzik, *Tinguely*-t arra, hogy önromboló gépeket gyártson, *Cesart*, hogy roncstelepi műveleteket alkotói aktusként végezzen. *Gustav Metzger* savval bomlasztja műanyag felületeit és struktúráit, miközben kijelenti, hogy az önromboló művészet nyilvános, publikus művészeti megnyilvánulás (*Savnylon* festőtechnikai bemutató, 1960), *John Latham* könyvtornyokat éget (*Skoobs*), *Tinguely* és *Niki de Saint-Phalle* faszerkezeteket robbantanak az észak amerikai sivatagban, és *Ralph Ortiz* erodált régészeti leleteket gyárt. „Mindez nemcsak vizuális élmény, de morális parabola is”. „A rombolás tökéletesen logikus terep, melyen teremteni lehet”. Ilyen értelemben kezdik használni az *antikollázs* kifejezést is, és ezek után természetes, hogy új koncepciók jelentkeztek, melyek az alkotói megnyilvánulások számára új dimenziókat hódítottak meg. Ilyen a *land-art*, vagy *earth-art*, azaz földművészet: „A hatvanas évek jellegzetes expanzionista irányzata, amely a művészi tevékenységet egyrészt kiterjeszti a valóságos, tényleges térbe, másrészt pedig olyan reduktív formanyelvet hoz létre, amelyben teljesen eltűnik a személyes mozzanat, az önkifejezés individualitása, az érzelmi-hangulati tartalom csupán a geometriai formák egzakttsága... az elvont struktúrák objektivitása a meghatározó... A *land-art*-ban ugyanakkor egy

olyan antiművészeti program is testet ölt, ami a művészeti intézményrendszerek ellen, a művészeti piac ellen... a tárgyfetisizmus ellen... lázad. A *land-art* képviselői hatalmas geometrikus jeleket vágnak, ásnak a természeti környezetbe, vagy építenek fel földből, kőből, természeti anyagokból, megváltoztatják a táji környezetet, természetes (vagy mesterséges) anyagokkal lépnek be a természetes állapotba. Ezzel egyrészt a műtárgy dimenzióját óriásira növelik... Másrészt pedig radikálisan megváltoztatják a műtárgy befogadását... a műtárgy nem díszítő vagy ábrázoló tárgy többé, hanem a valóság, a természet, a városi környezet része, annak anyagaiból megalkotva. Ezzel a *land-art* több irányba is utat nyit a jelentés értelmezése felé. Egyrészt alapvetően szociológiai interpretáció válik lehetségessé... Másrészt a *minimal-art* reduktivista alapformákkal alapviszonyokat modellező magatartását fogadhatjuk el a *land-art* termékeire nézve igaznak... Harmadrészt egy sajátosan panteisztikus értelmezés is lehetővé válik, amennyiben a műalkotás a természet elszakíthatatlan részeként mintegy önmagában és önmagáért létezik" (Hegyi Lóránd) (Spiral Jetty a Nagy Sóstónál, Utah államban, vagy Richard Long tájművészete <landscape-art>. *Christo*: Völgyfüggöny, 1971, Ernyők, Japán - USA, 1984-91, 1340 kék és 1760 sárga ernyő, 26 millió, Walter de Maria, Mike Heizer, Dennis Oppenheim, Carl André, Robert Smithson, George Trakas művei; Németh Ilona: Elementáris objekt II., 1994. *Christo*: 50 000 nm. polypropilén fóliát lebegtet Newport környékén az óceán fölött, 1974. Kalifornia, 35 km hosszú fehér nylon „futó kerítés”, 1974)

A „színfalakkal” behatárolt tér helyett, minél nagyobb, lehetőleg a szabadteret funkcionálisan kihasználó, egymással függőségi viszonyba állított tárgyakból, térelemekből kiképzett együttesek a hatvanas évektől a mai napig is főszereplői a nagy nemzetközi kiállításoknak, melyek megteremtik a kifejezési eszközök sorába beiktatott méretek megnyilvánulási feltételeit is. A klasszikusok – James Turrell (Afrun látképe, 1967,

Találkozás, 1980-86), Joseph *Beuys* (A Csend,1973), Chris *Burden* (Második vietnami emlékmű, 1991), Nam June *Paik* (Hiszek az újjászületésben, Új életemben béka akarok lenni, 1993), Wolf *Vostell* (Fluxus zongora, 1994), Dan *Flavin* (neonfény installációk: „Ezek egyszerűen vannak, ez az erejük”) és Sol *LeWitt* „*graffiti-installáció*”, melyek a szerző szerint „addig vannak, amíg meg nem szűnnek létezni” – mellett, ezekkel párhuzamosan a magyar kiállításokon is megjelentek a nagyméretű tárgy-együttesek. (*Július Gyula, Elekes Károly, Szűcs Attila, Kicsiny Balázs, Erdély Miklós, Pereszlényi Roland, Gábor Imre, Krizbai Sándor, Várnai Gyula, Karmann János, Bukta Imre, S. Si-la-gi*). Bár különböző vonatkozásain keresztül, a kolláztól a land-art-ig több műfajba is besorolhatók, talán nem követek el hibát, ha *Christo* (Javacsev) munkáit az installáció-művészeti megnyilvánulások között is idézem. A csomagoló művészet, a *wrap-art* (amelynek előfutára *Man Ray* volt becsomagolt varrógépével), élő klasszikusa *Christo*. Kontinentális távlatokat nyitó „obszesszió”-jának hatása nem a becsomagolt tartalomból származik, hanem az így keletkezett mozgalmas felszínből. Ő maga így nyilatkozik: „Alkotásaimnak sérülékenysége és ideiglenessége éles ellentétben áll az őket körülvevő műemlékek, épületek arroganciájával”. Az eddigiekben felsorolt művei mellett ide kívánczik a spoletói kút és torony, a berni Kunsthalle, a chicagói Modern Művészeti Múzeum, és a sidney-i öböl, a Little Bay becsomagolása.

A pop-művészek által a csömörig reklámozott, kigúnyolt, ostorozott, pellengérre állított vagy csak cinikusan „kizsákmányolt” amerikai életforma melléktermék motívumainak művészi szempontból történő kimerülése után – vagyis miután motívum és mű azonosult – a kérdésfeltevések természetes menetrendjét követve a felszín alatti, mélyebb régiók vizsgálatának kellene következnie.

Amióta a szürrealisták fő ihletforrásként a tudatalatti megnyilvánulásait használták, az álomképek kivetítése a művészet képernyőjére állandó alkotói igyekezetté vált. Az

eredményként születő képek lehetnek álomszerűek, hisz az alkotó vízióit vizualizálja és a mintegy félálomban készült képek felértékelődnek. Felszínre tör a tiltakozás a mesterségbeli tudás, a technika béklyói ellen. A szabad, megkötöttség nélküli megnyilvánulások, az öntudatlan, örült pillanatok ihlettsége igyekszik teret hódítani. Természetesen a ráció oldalán állók azonnali reagálása is vehemens. Az irányzatok párhuzamos érvényességére, az egyensúlyt bizonytalanságban tartó csoportosulások aktív jelenlétére találhatunk magyarázatot, de annál többet nem tehetünk, minthogy megállapítjuk létezését és a jelenséget elhelyezzük a transzavantgárd eklektikában.

A pop-művészet törvényszerű tobzódására természetes válasz a „műalkotás egyediségének hangsúlyozása, az érzékiség és az anyagiség előtérbe állítása, a „felület hatalma”, ami az általánosan érvényes, elvont értékek helyett a szubjektív relativizmust, a történeti változékonyságot és az egyszeri forma szubjektivitását domborítja ki”. (Hegyi Lóránd) Mindez lassúbb kibontakozásban ment végbe a művészettörténetben, csupán a különböző megnyilvánulások hol több, hol kevesebb figyelemben részesültek. A társadalmi jelenségek függvényében hol egyik, hol másik oldalról esett rájuk a fény, így különböző magyarázatok megfogalmazására ihlették elméleti vizsgálóikat. Jelen pillanatban a művészettudomány a fenti megállapítások alapján történő kategorizálásra képes. Ettől függetlenül a művészet éli többé vagy kevésbé kiismerhetetlen életét.

Összefoglalva tehát, a kollázs a kubizmusban született meg műfajként, serdülőkorát a dadában élte át, a befelé fordulás, az „összevágott álmok” időszakát a szürrealizmus jelentette számára, érettsége pedig a pop-korszakra esett, amikor megtalálta elvi és eljárásbeli megfelelőjét egy – a társadalmi evolúció közepette kialakult – mentalításban. A fogyasztói lét lényegét képező termelés – pusztítás – önpusztítás képlet kézzelfogható tudatosítása a pop-kollázs, mely ha arra gondolunk, hogy kollázs-kontextusban élünk, tulajdonképpen kollázs a kollázsban. A fejlődés logikája szerint az évezred

végén olyan művészeti eseményeket figyelhetünk meg, melyek bizonyítják, hogy ismét jelentkezett a szenzibilitás igénye, az emberi bölcsesség lecsapódása egyfajta formai kifinomultságban, az érzékiség és anyagiség szellemiségében megnyilvánuló szublimálódása. Ez, mint a művészettörténetben már annyiszor, felöllelheti a teljesen szabad intuíció spontán megnyilatkozásának formáját, ugyanakkor a ráció szigorú felügyeletét elfogadó szerkesztettséget is. A kollázsnek mindkét irányban jó esélyei vannak, hiszen a műfajban elvi és eljárási szempontból egyaránt érvényes és eredményes mindkét alkotói hozzáállás. Az intuitív művész inkább a felfedező szemével találja meg az alkotói gondolatainak megfelelő formát, a konstruktivista pedig felépíti gondolatai köré a formai valóságot.

A kollázs-elv érvényesülése munkásságomban

A metszetek alkalmazása a kollázs készítésben majdhogynem egybeesik az eljárás megszületésével, hiszen már az 1850-es években találkozhattunk *metszet-kollázzsal* Carl *Spitzweg* jóvoltából. A kubisták közül nyersanyagként Juan *Gris* használta előszeretettel a régi levonatokat, többek között kottapapírral társítva. A szürrealista kollázs nagymestere Max *Ernst* több sorozatában is a metszeté a főszerep, olyannyira, hogy metszetet metszettel illeszt össze és nagy figyelmet szentel az alapanyag, a papír, valamint a tónus, a faktúra azonosságának. Később a dadaista, futurista majd a pop-kollázsok esetében ez már nem volt annyira jellemző – csupán Salvador *Dali* rajzolt bele egy sor reprodukált Goya metszetbe – mert a kollázsban előretört az anyagszerűség, a különböző érdességű, textúrájú anyagok, valamint a fotó alkalmazása. A régi metszetek, illusztrációk a kézírással együtt csak újabban, a kifinomult és cizelláltabb kollázs stílus visszatérésével tűntek fel újra.

Első kollázsaimon dolgoztam, amikor az a gondolatom támadt, hogy a sokszorosító grafikai munkám közben termelődő „selejtet” a kollázs készítésben hasznosítsam. Ebben kollográfiai tapasztalataim is segítségemre voltak. Különböző eljárásokból származó grafikáim karaktere és az elődök által felhasznált, régi, finomrajzú acél- és fametszetek jellegzetes tónusa, faktúrája, szelleme között nincs semmilyen hasonlóság, sőt utóbbiak legtöbbször csak most, hogy ezzel a témával foglalkozom ismertem meg, így saját nyersanyagom értékét ösztönösen, az előzményektől függetlenül fedeztem fel. Azáltal, hogy próbalevonatokat használtam egy-egy kollázs felépítésénél kialakult a párhuzam a két tevékenység között és a szemléleti kontinuitás grafika és kollázs között a következetes továbblépést biztosította. A kompozíció szerkezeti sajátosságait figyelembe véve *látványosnak bizonyult a motívumok, más*

szóval az alapelemek újra rendezésekor végbemenő tartalmi átlényegülés. A metszetek megszokott méreteihez képest nagyobb elemek modulként történő használata következtében a kollázs-kompozíció új léptékében és formaviszonyulási, kapcsolódási-illeszkedési rendszerében teljesen új típusú konfigurációk jöttek létre. A kiállításom anyagát képező valamennyi kompozíció egyúttal különböző konfiguráció-típusokat képvisel, jelezve a változatok létrehozásának lehetőségét.

A modul, az eredeti metszet-kompozícióból kiemelt alapegység ismétlése által az így kialakult szerialitás érzékletes felületi mozgalmasságot eredményez. Az időelem itt fontos szerepet játszik, mert a kompozíció egész felületét átfogó adott távon egymás mellé és alá illesztett modulok sora azáltal kelt mozgásérzetet, hogy a szemnek az animációs technikát utánózva végig kell pásztáznia a felületet. Az összeillesztés másik típusa az oszlop, vagy az oszlopfő-szerűen összekomponált motívumok függőlegesen kibontakozó, viszonylagos szimmetriára épülő szerkezete viszont a spirális helyben mozgására emlékeztet. A különféle eljárások használatának az is az előnye, hogy az anyagszerűség szempontjából különböző levonatok készítését teszi lehetővé. A fentebb említett „selejt”-kiváráshelyett most már tudatosan, a kollázs készítés céljára gyártom a grafikai nyersanyagot és előre megfontoltan modulálom a levonatok színét, tónusát, textúráját. Ebben a folyamatban a nyomdafesték, vagyis a rézkarchoz használt mélynyomó festék és papír együtt, egy új minőséget eredményeznek, például egy tárgy megjelenítése esetében anyagának megfelelő, anyagszerű hatást. A tárgy mása maga a dúc, a nyomóforma. A nedvesen rápréselt papír nyomás után már nem sima. Felveszi a dúc mélyedéseinek és domborulatainak formáját, mintáját és festékes-patinás anyagszerű felületével leutánozza a tárgyat. Korszerű fotótechnikával bizonyára megtévesztő élethűséggel lehet bármit lefényképezni, de a mélynyomás segítségével a kép

„síkplasztikává” válik, tárgyszerűségében is alkalmazható elemmé.

Ebben a kontextusban a *kollográfia* sajátos helyzetet foglal el, mert készítési módja – ragasztás, majd festékezés – alapján a dúc maga a kollázs. Azáltal, hogy különféle síkplasztikai, tehát enyhén háromdimenziós elemeket is tartalmaz, a levonat tulajdonképpen egy tárgyról és nem a tárgy fémlemezre rajzoltmaratott másáról készül. Csupán feltételezhető, hogy a kollográfia eljárása természeti analógia alapján találtatott fel, hiszen ha az őskövületekre gondolunk, számtalan példa van arra, hogy különböző növényi vagy állati maradványok őrződtek meg kollográfiai dúcszerűen szén-, iszap-, vagy mészkőrétegekben. Ezek ismeretében már gyerekjáték szinten is elkészíthető egy ilyen „őskövület” fakszimiléje növényi (falevél, páfrány), állati (rovar) eredetű vagy textil (zsákvászon, hálós, csipke) anyagból. Levonat készítéskor ez alkalommal is anyagszerű dombornyomatokat kapunk, egy szerves vagy mesterséges struktúrát tartalmazó kollázs elemet. Némelykor az ilyen levonatok annyira kifejezőek, hogy van aki festéket sem használ, csupán a nyomópapír finom plaszticitását aknázza ki.

Mindezek mellett fontos megemlíteni a festékezés és törlés általi „patinázást”, hiszen a levonat felszínén sokszor ilyen hatást érzékelünk. Különösen akkor érvényesül ez, ha generációk keze nyomát, gesztusait, manuális beidegződéseit őrző, elhasznált, elkoptatott szerszámokról, alkatrészekről vagy régészeti leletekről van szó. A kollázsban történő felhasználás során ezek az elemek ilyen irányban később, további szövegkörnyezetben is „manipulálhatók”.

Az előregyártott sokszorosító grafikai elemek másik nagy előnye a talált, régi metszetekkel szemben, hogy viszonylag korlátlan példányszámban készülhetnek. Ez lehetővé teszi modulszerű alkalmazásukat és adott szempontból történő modulálásukat és megvalósíthatók egyazon levonat elképzelésünk szerinti szín- és tónusváltozatait.

Kollázs eljárásom tulajdonképpen egy köztes, a *kollázs és montázs közötti technika*, mert legtöbbször úgy illeszttem össze a levonat darabokat, mintha fotók lennének. A valódi montázs és az én eljárásom között az a különbség, hogy míg a fotók többnyire tartalmi szempontból, értelemszerűen állnak össze, eszmei töltettel rendelkeznek, nálam az alakzatok főképp formai szempontok szerint épülnek fel, megőrizve valamit az eredeti grafika tartalmának hangulatából. Az újabb jelentéssel felruházott, formailag átértelmezett töredékekből felépített kompozíció ezektől a tartalmi vonatkozásoktól rendszerint eltávolodik és esetleg csak címében tartalmaz némi utalást előbbi tartalmára.

Hangsúlyozni szeretném, hogy az előbb említett eljárásbeli árnyalatokat nem érzem annyira fontosnak, hogy külön eljárásként vagy még inkább az elv szempontjából foglalkozzak velük. A különbségeket talán úgy lehetne meghatározni, hogy a *tiszta kollázs a kizárólag elvont elemeket összeillesztő eljárás*. A köztes kollázs-montázs pedig az ábrázoló (fotó-) elemeket értelemszerűen összekomponáló, montírozó eljárás. A köztes kollázs-montázsnak nevezett technika/elv az eredetileg konkrét dolgokat ábrázoló fotórészekből, de tépés vagy vágás révén elvonttá vált töredékekből összeállított, elvont vagy természetelvű tematikára épülő kompozíció. Ugyanez fordítva is elképzelhető, amikor nem fényképet, hanem elvont grafikát, vagy festmény reprodukcióját építjük át új kompozícióba. Ilyenkor előfordulhat, hogy az absztrakcióból figuratív motívumokra utaló formák, alakzatok jönnek létre, vagy a szürrealisták által is értékelt *Arcimboldo* módszerével összeállított figurák. Ezek szerint a technikai hovatartozás eldöntésében fontos szerepe van a nyersanyagnak.

A kollázs megjelenése munkásságomban olyannyira ösztönös volt és természetes, hogy a megfelelő információk hiányában akkor úgy tűnt, az eljárást én fedeztem fel. Ez

egyetemi hallgató koromban, az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején történt, amikor – és ez manapság már furcsán hangzik – közelébe sem engedtek a „dekadens” nyugati művészetnek, amikor számunkra a „legmodernebbek” a posztimpresszionisták voltak. Akkoriban azzal kísérleteztem, hogy az általam temperával festett városképi környezetbe fotóelemek – a műszaki civilizáció lefényképezett tárgyai, járművek, forgalmi jelek (piktogrammok), utcai „bútorzat” – beépítésével, plasztikailag mozgalmas és lehetőleg bizarr kontraszthatásokat érjek el. A kétféle anyag, a fotópapír és a tempera felületi ellentétére gondolok itt, valamint a valóság kétféle megjelenítési eljárása közti különbségre. Ebben tehát a fotó nem annyira a kubisták által igényelt „bizonyosság”-elemként volt jelen, hanem inkább mint a formai változatosság igényét kielégítő kellék. Két különböző minőségű, textúrájú, tapintású, ritmusú és színű anyag egymás mellé helyezése esztétikai izgalmat váltott ki belőlem. A felület formai változatossága érdekesnek tűnt.

Miután 1965 körül osztályvezető tanárom, *Feszt László*⁴ bevezette a kollográfia eljárást, módosult elképzelésem a kollázs elvi és technikai jelentőségéről. Addigi kollázs elképzeléseimben ugyanis a főszerepet a fotómontázs fogalma játszotta. A kollográfia megismerése lehetőséget teremtett számomra a szabadabb és elvontabb kifejezőmód alkalmazásában. Ez az alkotási mechanizmus tanulmányozása szempontjából volt fontos, hiszen leegyszerűsítette a valóság átköltésének folyamatát, lerövidítette az általánosításhoz és

⁴ Közép - Kelet Európában Feszt László (szül: Kolozsváron, 1930. október 17-én, a kolozsvári „Ion Andreescu” Képzőművészeti Akadémia tanára) volt az első grafikusművész aki felismerte a kollográfia lehetőségét, korszerűségét, gyakorlati előnyeit úgy az alkotómunka, mint az oktatás területén. Munkásságának tetemes részét a kollográfiák képezik bizonyítva, hogy olcsó és egyszerű anyagok az alkotás folyamatában, azaz a dúcokról készült levonatok alakjában megneemesednek és művességük révén egyenértékűvé válnak a hagyományos anyagok felhasználásával készült metszetek levonataival.

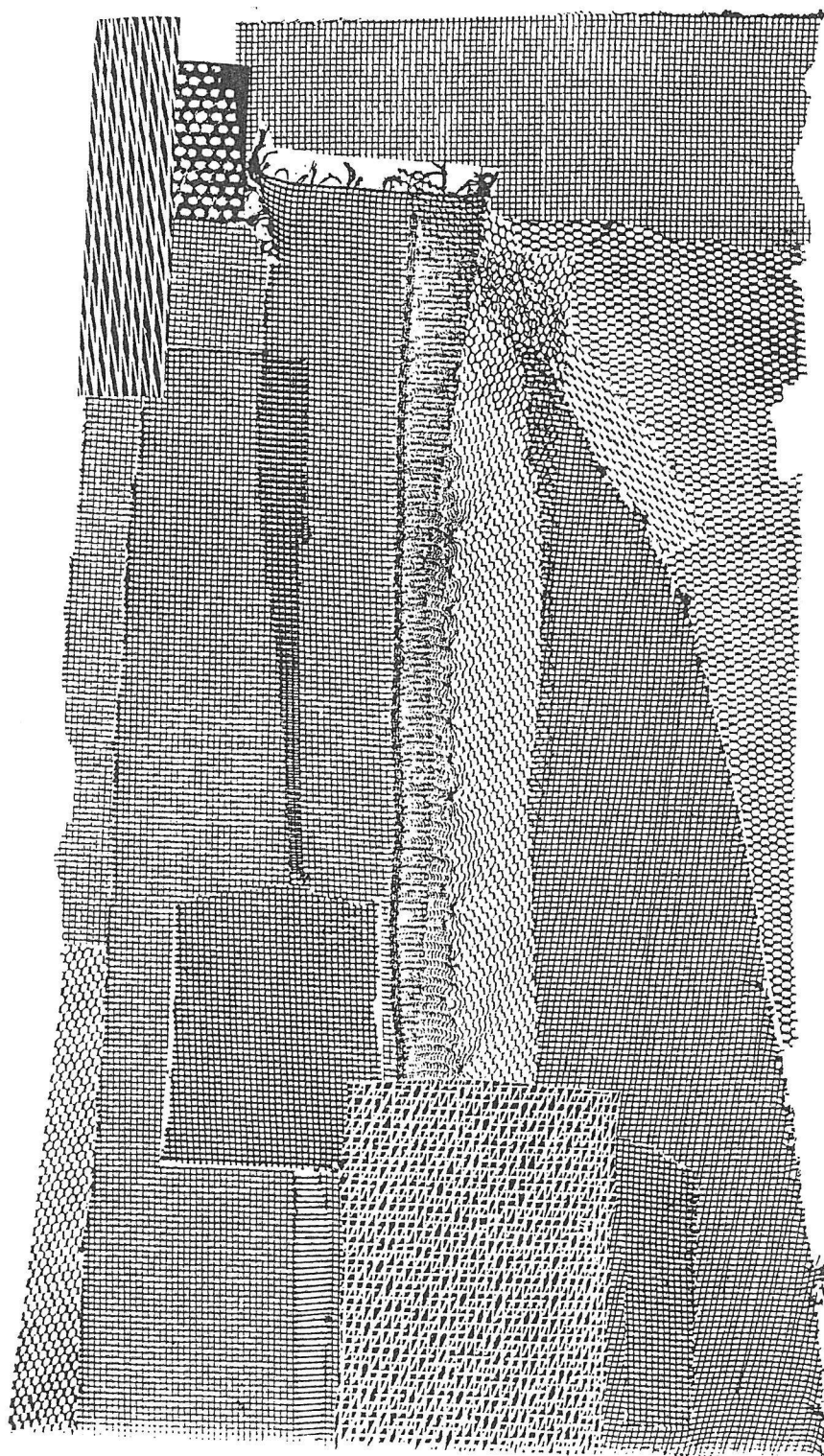
elvonatkoztatáshoz vezető utat, felszabadította és megmozgatta képzeletemet a kollázs készítésben alapvető anyaghasználat terén. Ugyanakkor a kollográfia plasztikailag elvont elemekből szerkesztett dúca, más néven nyomóformája önmagában véve konkrét tárgy, valóságos assemblage (elemei kiemelkednek a síkból, még ha a felületi szintkülönbségek nem is feltűnőek), így e műfaj is helyet kapott tevékenységemben. A látványt dokumentáló fénykép viszont a konkrét valóság elvonatkoztatott mása, és ezáltal paradoxális helyzet teremődik a két műfaj kölcsönös viszonyában.

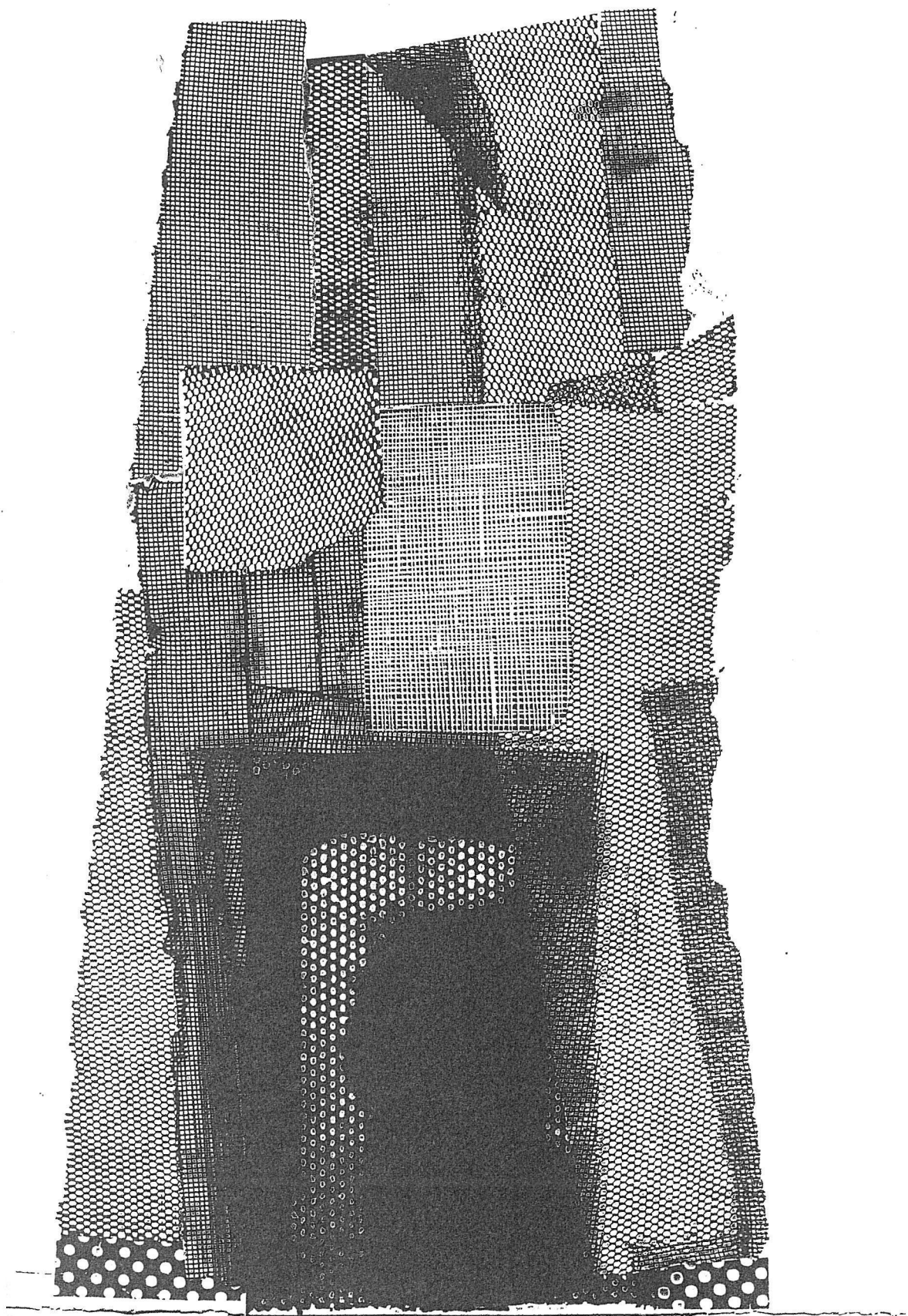
Tanulmányi éveimet követő tevékenységemben a kollázs rapszodikusan jelentkezett. Leginkább akkor folyamodtam ehhez a kifejezési eszközhöz, amikor más munkák melléktermékeként felgyűlt a megfelelő mennyiségű és minőségű nyersanyag. Ily módon a kollázs egy ideig kiegészítő műfajként kísérte a munkásságom akkori gerincét képező litográfiát, majd rézkarcot és más eljárásokat. Ezekben a kollázusra és kollográfiára szánt rövid intervallumokban egyidejűleg kezdtem el foglalkozni – embrionális szinten – assemblage-zsal.

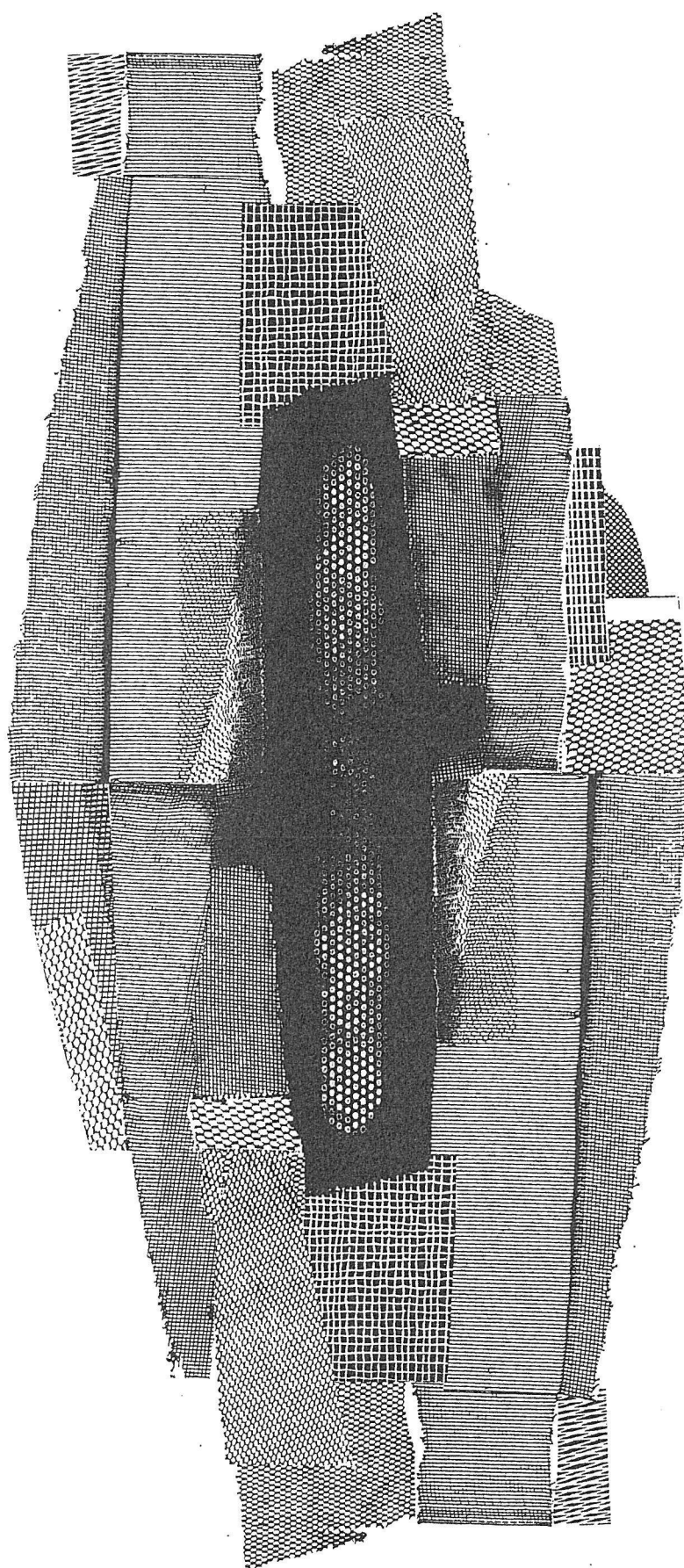
Ebben az időszakban törekvéseimen annyira eluralkodott a kollázs szemlélet, hogy visszahatott sokszorosító grafikai tevékenységemre. Kőre, fémlemezre nyomtatott textúrákból alakítottam ki kompozícióimat, esetenként korábbi munkák részleteit – dúctörődékeket – is belekomponálva. Kidolgoztam egy pecsétmodul eljárást is, melynek segítségével nagy felületeket tudtam kiképezni a kővön, vagy a lemezen különböző textúrákkal aszerint, hogy hány pecséttel dolgoztam. E grafikáim „ipari struktúrák” címszó alatt szerepeltek a kiállításokon. Ugyanígy kollázsaimnál is használtam már akkor litográfia-, linómetszet-, foltmaratás- és kollográfialevonatokat.

A kollázs megoldások alkalmazása természetesen áttért a díszlettervezői, színházi grafikus és könyvgrafikus munkáimra is. Ha a darab megengedte, díszletben leginkább az assemblage műfaját használtam, a plakátok, műsorfüzetek és könyvborítók

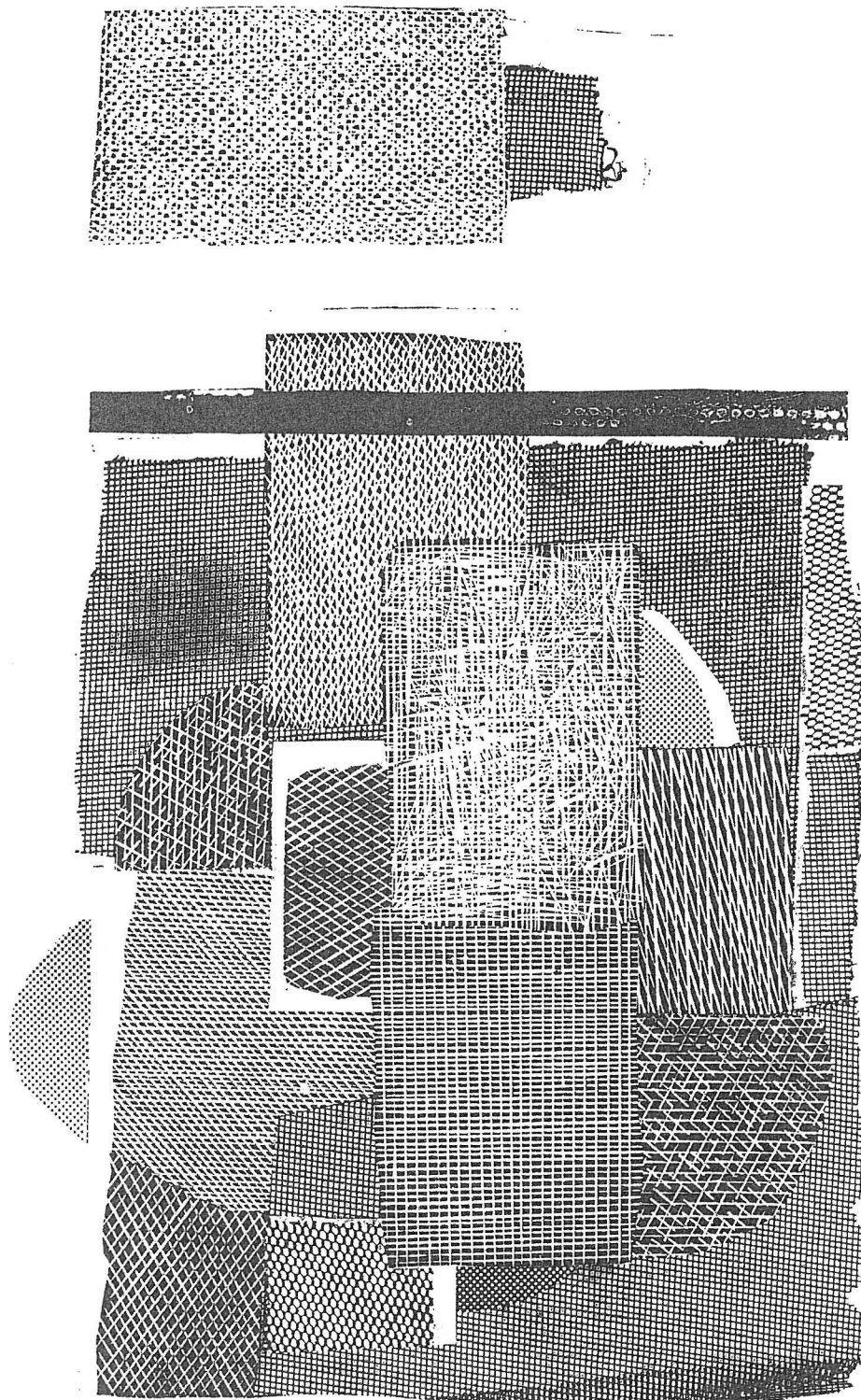
Litográfia- és linólevonat darabokból készült kollázs



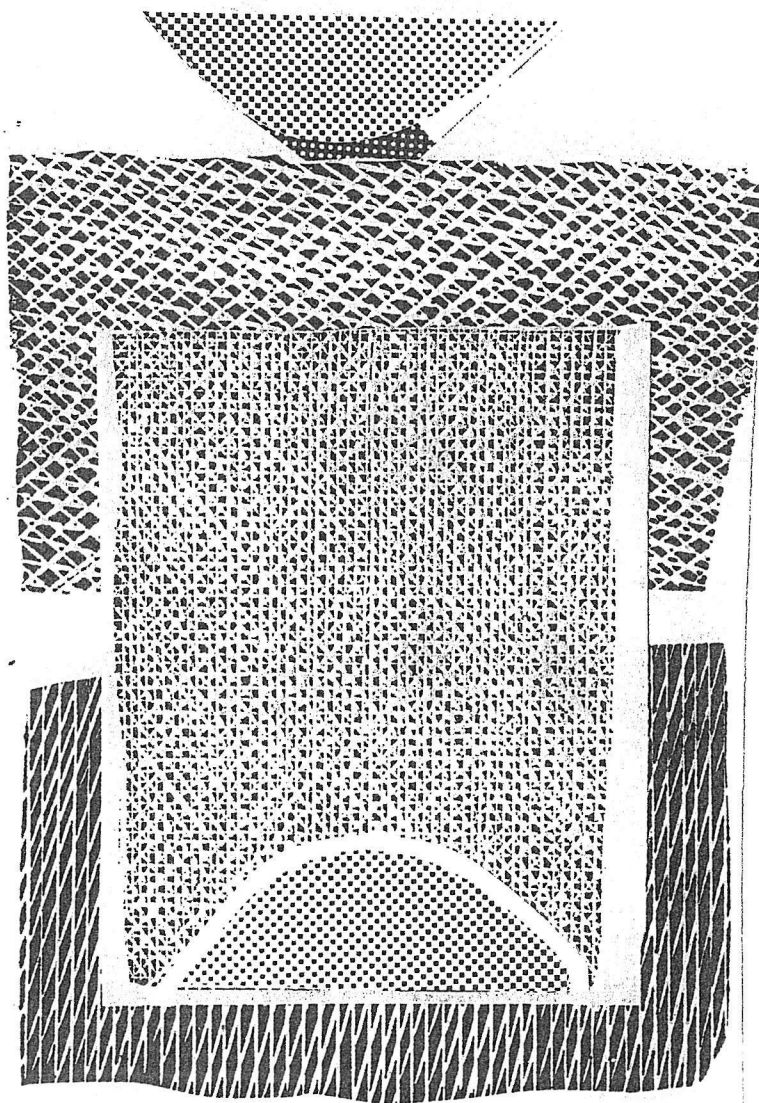


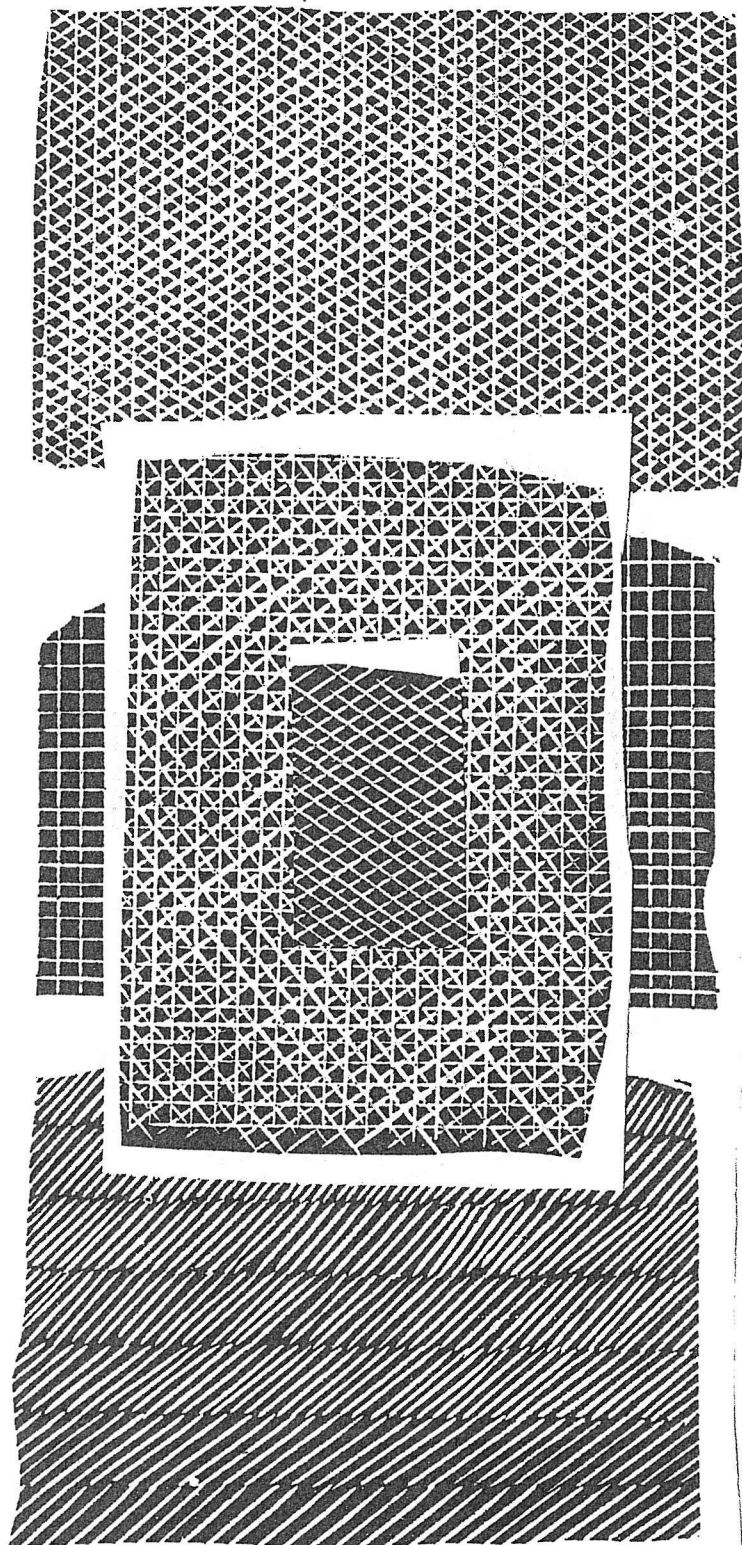


Litográfia- és linólevonat darabokból készült kollázs

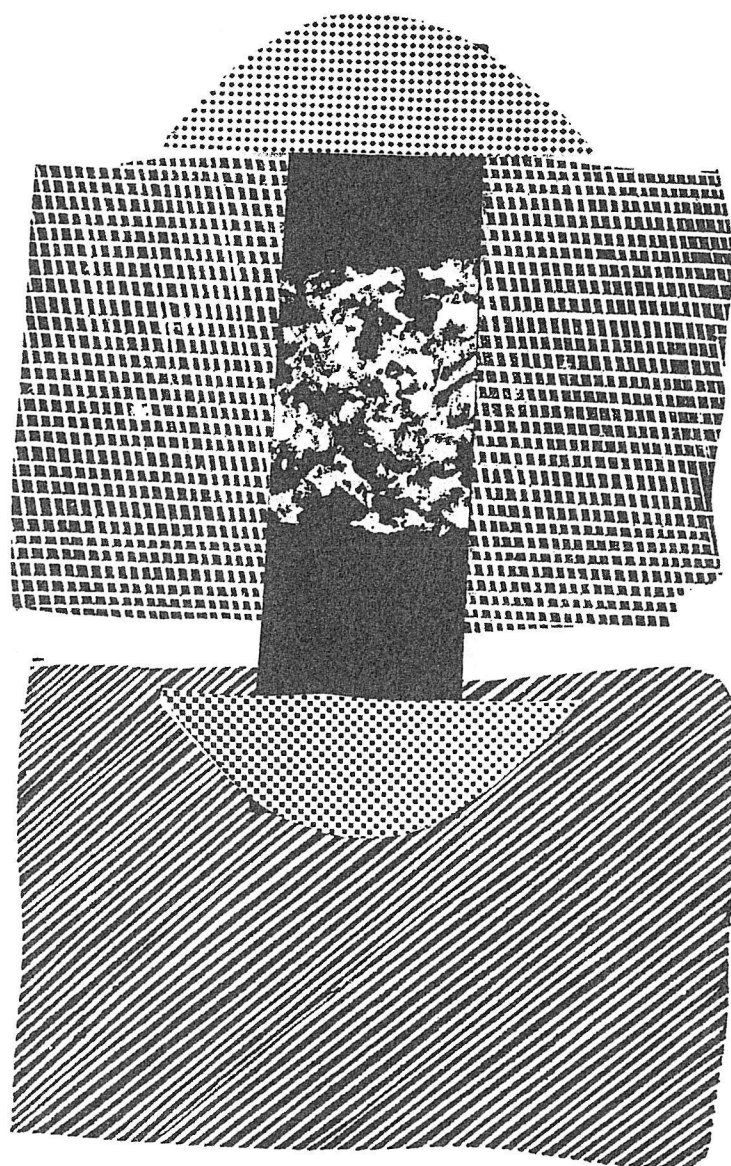


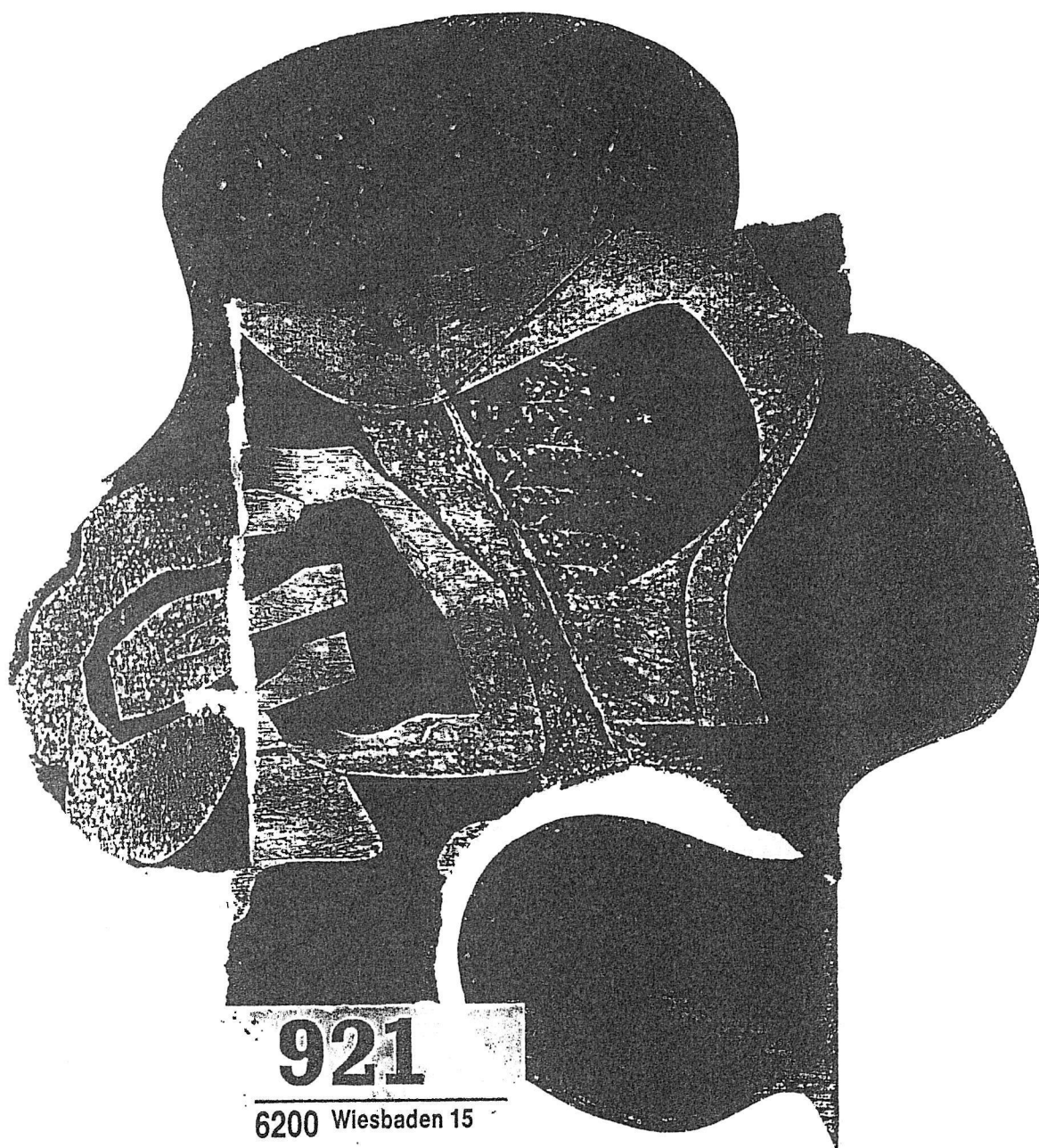
Linómetszet levonatból és nyomtatott rászterből készült kollázs





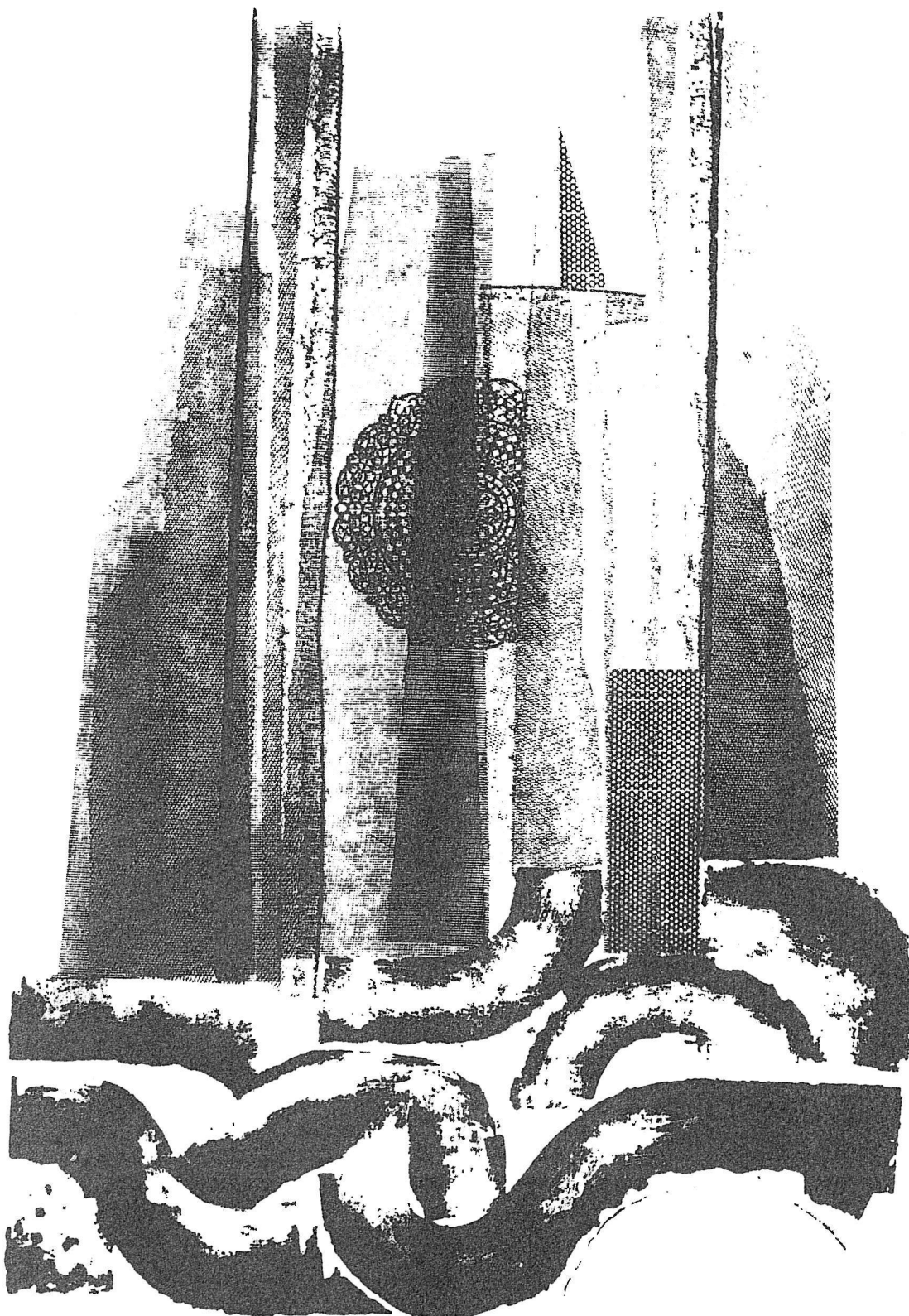
Linó-, szivacs- és raszternyomatból készült kollázs





Kollográfia-elemekből összeállított kollázs

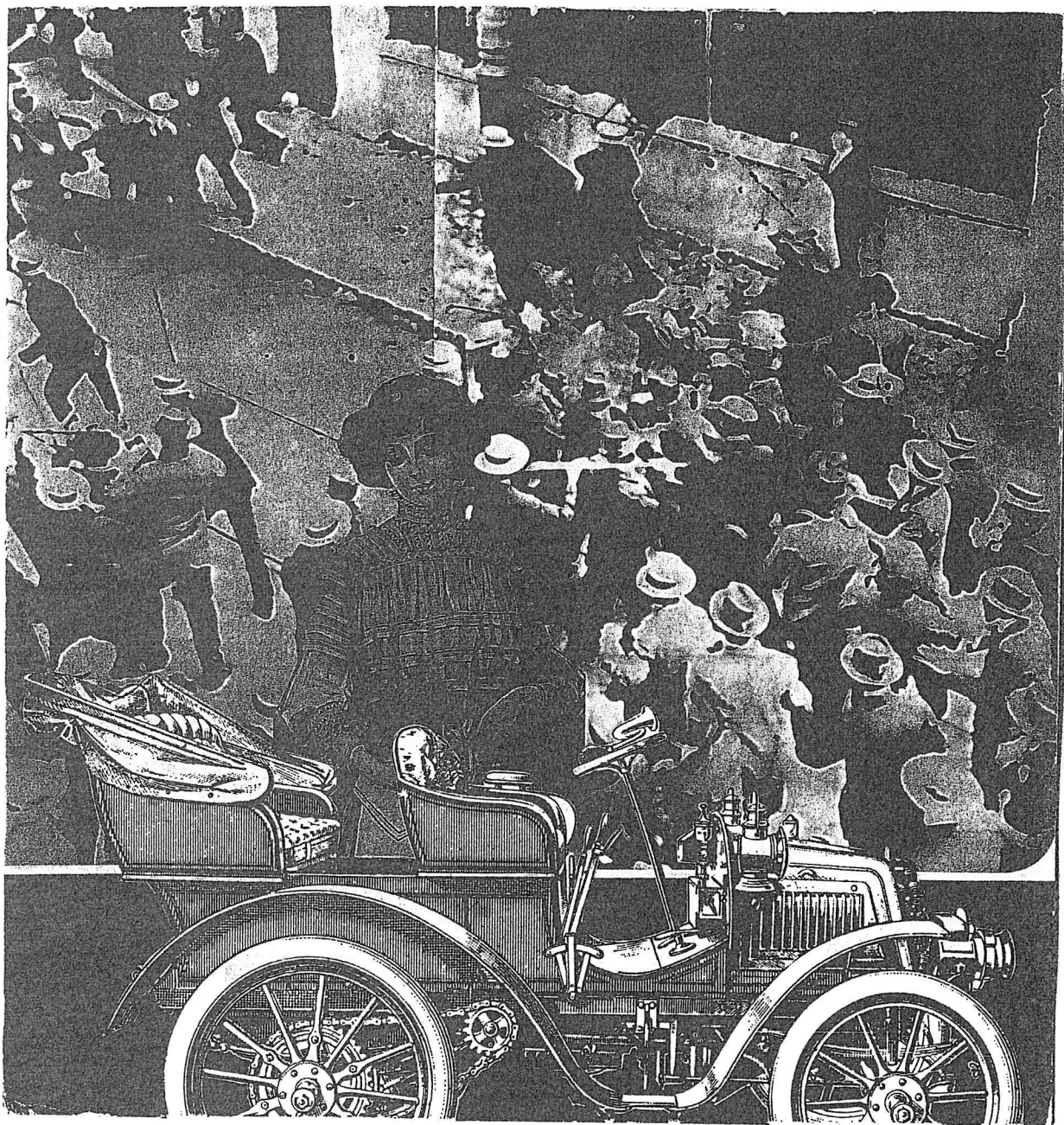
Köre másolt kollázselemek



készítésénél többnyire fotómontázst, vagy a lito-levonatok részleteit. Tehát egyaránt foglalkoztam valóság-elemek montírozásával alkalmazott művészetként, és ez idő tájt főleg konstruktivista, elvont *assemblage*-zal – kiállító művészként.

Annak ellenére, hogy engem sem került el a fotómontázs-készítés kísértése, hogy első, kollázssal kapcsolatos gondolataim a fotóelemek társításában találták meg megnyilvánulási közegüket, a kezdeti élmények fakulása nyomán a módszert alkotói kalandvágyam kiéléséhez nem éreztem kielégítőnek. Ehhez természetesen hozzájárult a témát érintő információim szaporodása, a műfaj klasszikusainak megismerése is. A fényképezéssel egyidőben született művészek behozhatatlan előnnyel rendelkeztek, hiszen lelkesedésük lendületével alkották meg fotómontázs-remekműveiket, ráadásul olyan politikai viszonyok között, melyek szinte tálcán kínálták az alkalmat izzóan expresszionista indulataik kiélésére. Ezek ismeretében olcsó ismétlésnek éreztem mindenfajta fotómontázs-ötletet és megismételhetetlennek *Heartfield* szarkasztikus telitalálatait. Az élet abszurditásával szemben erőtlennek tűnt a műfaj valamennyi gag-je. Ugyanakkor az eljárás esztétikai élményszerzésre irányuló használata számomra nem jelentett mást, mint a hagyományos belle-peinture-rel való foglalatosságot.

Így tehát a fotómontázs, mely a vizuális művészetben talán az, ami a színházban a dokumentumjáték, jelenleg csak annyiban érdekel, amennyiben formailag átértelmezhető azaz elvonatkoztatás folytán más formai rendeltetést nyer. Eredeti információ tartalma a tépés, vagy felszeletelés révén pusztán formai információvá módosul és beépül egy új jelentést hordozó formarendszerbe, új plasztikai környezetébe. Ez az, amit *Forgács Éva* „kollázs-montázsnak” nevez. Kezdeti próbálkozásaim folyamán megfigyeltem, hogy egy összetépett portrét vagy egész alakot ábrázoló fotó részei külön-külön milyen képzeletmozgató erővel rendelkeznek, mihelyt kiválnak eredeti környezetükből, mihelyt kiszabadulnak a megszokott

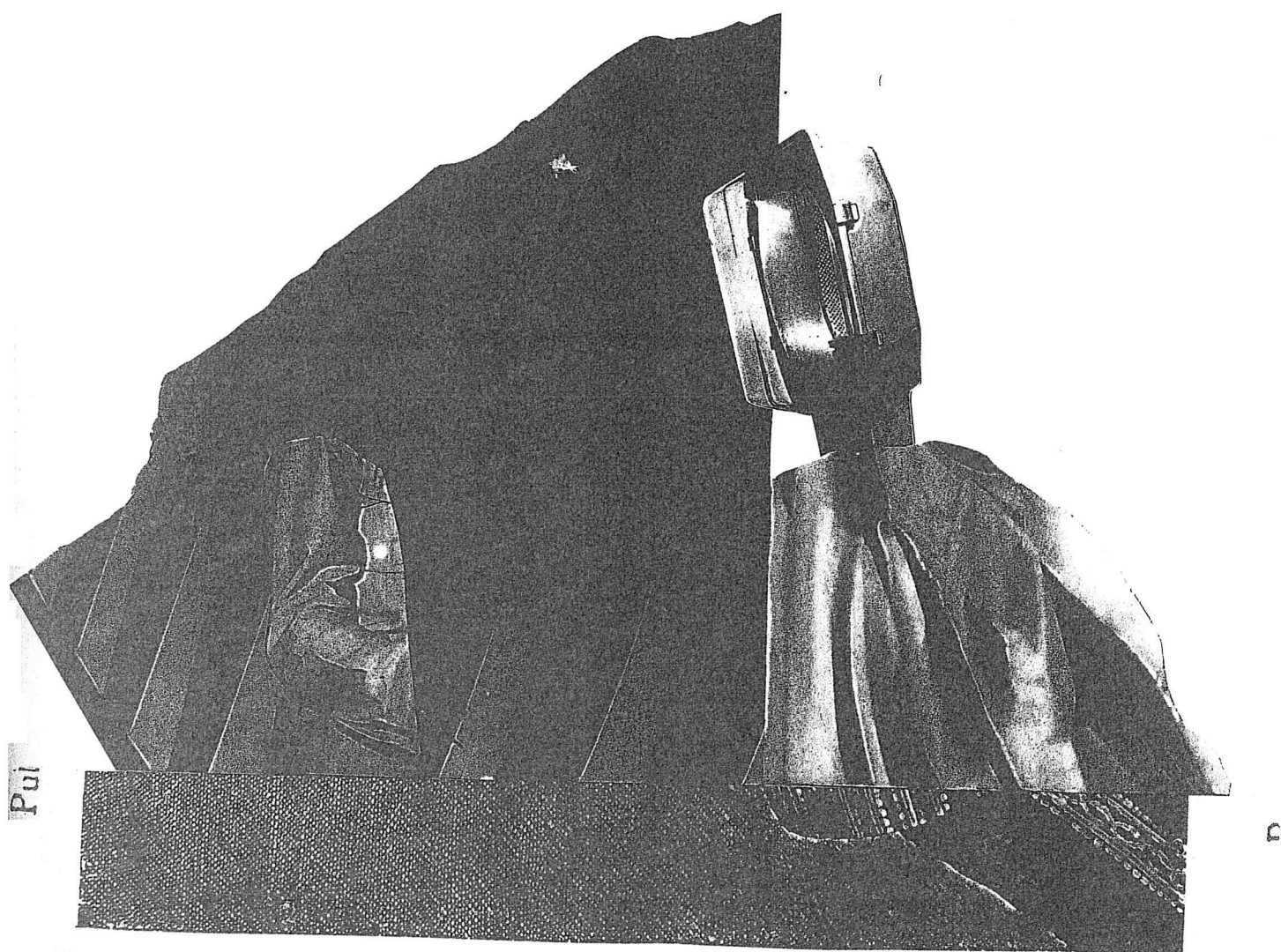


Színházi műsorfüzet illusztráció (fotomontázs)

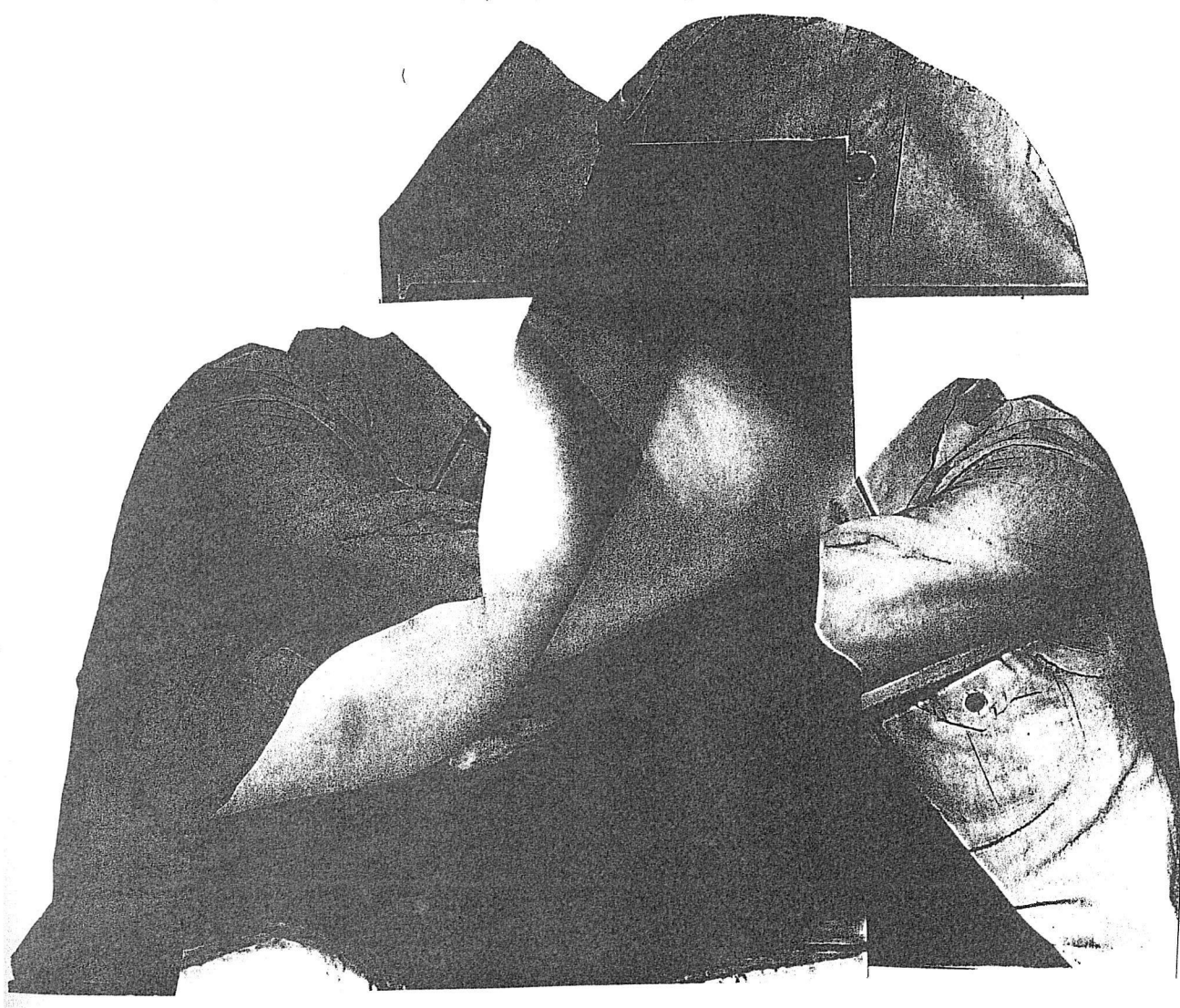
Színházi műsorfüzet illusztráció (fotomontázs)



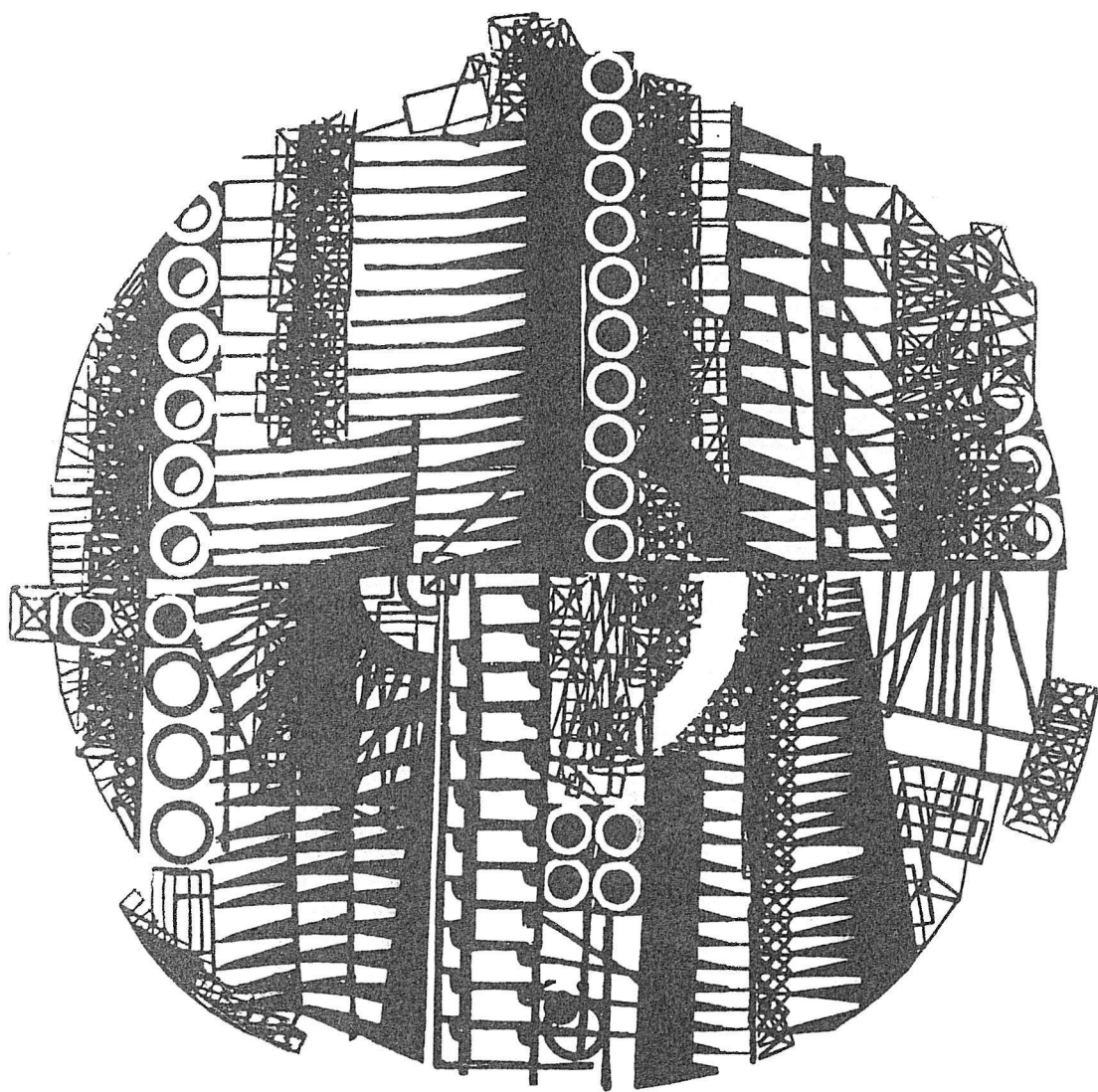
Kollázs-montázs



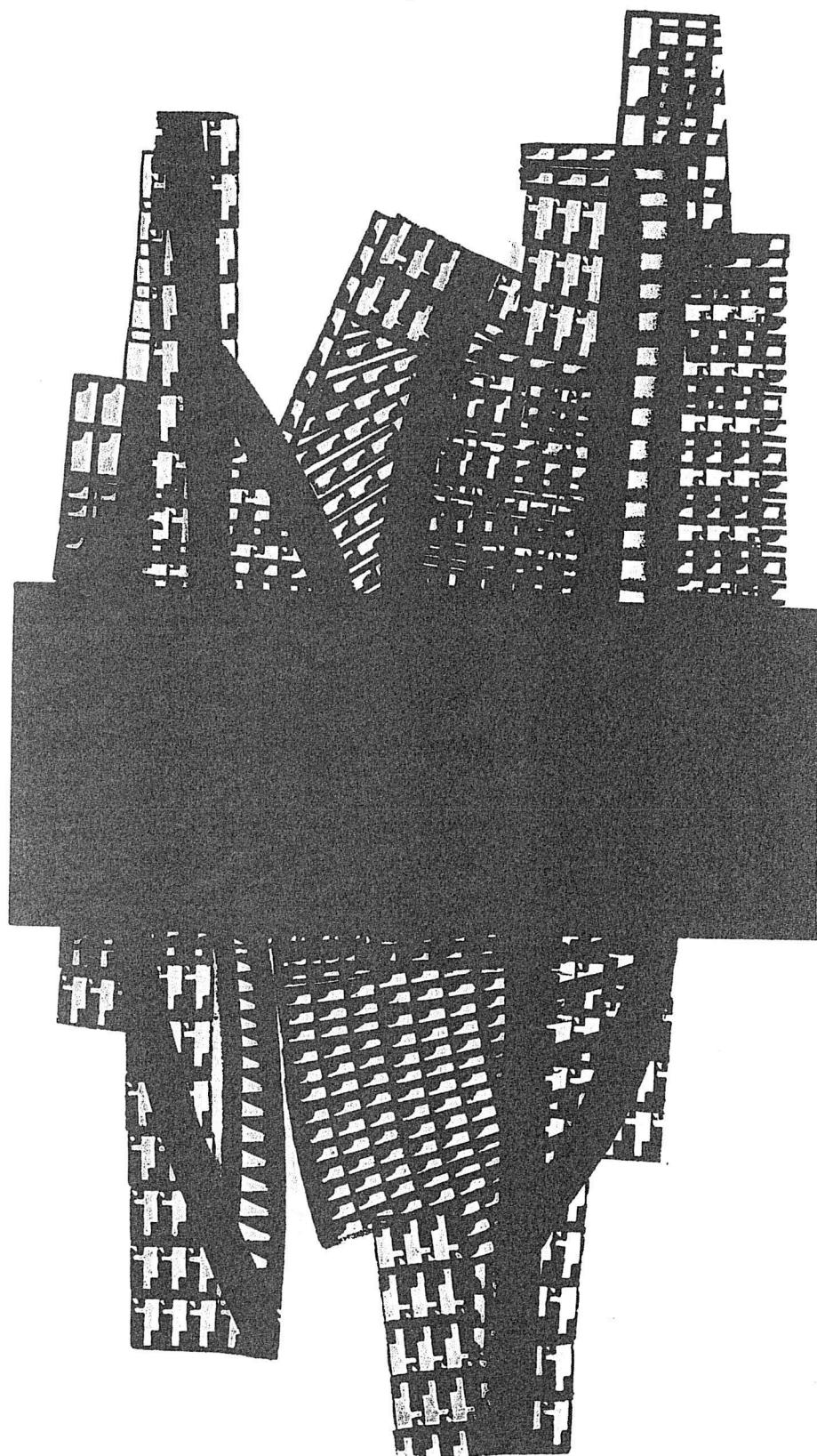
Kollázs-montázs

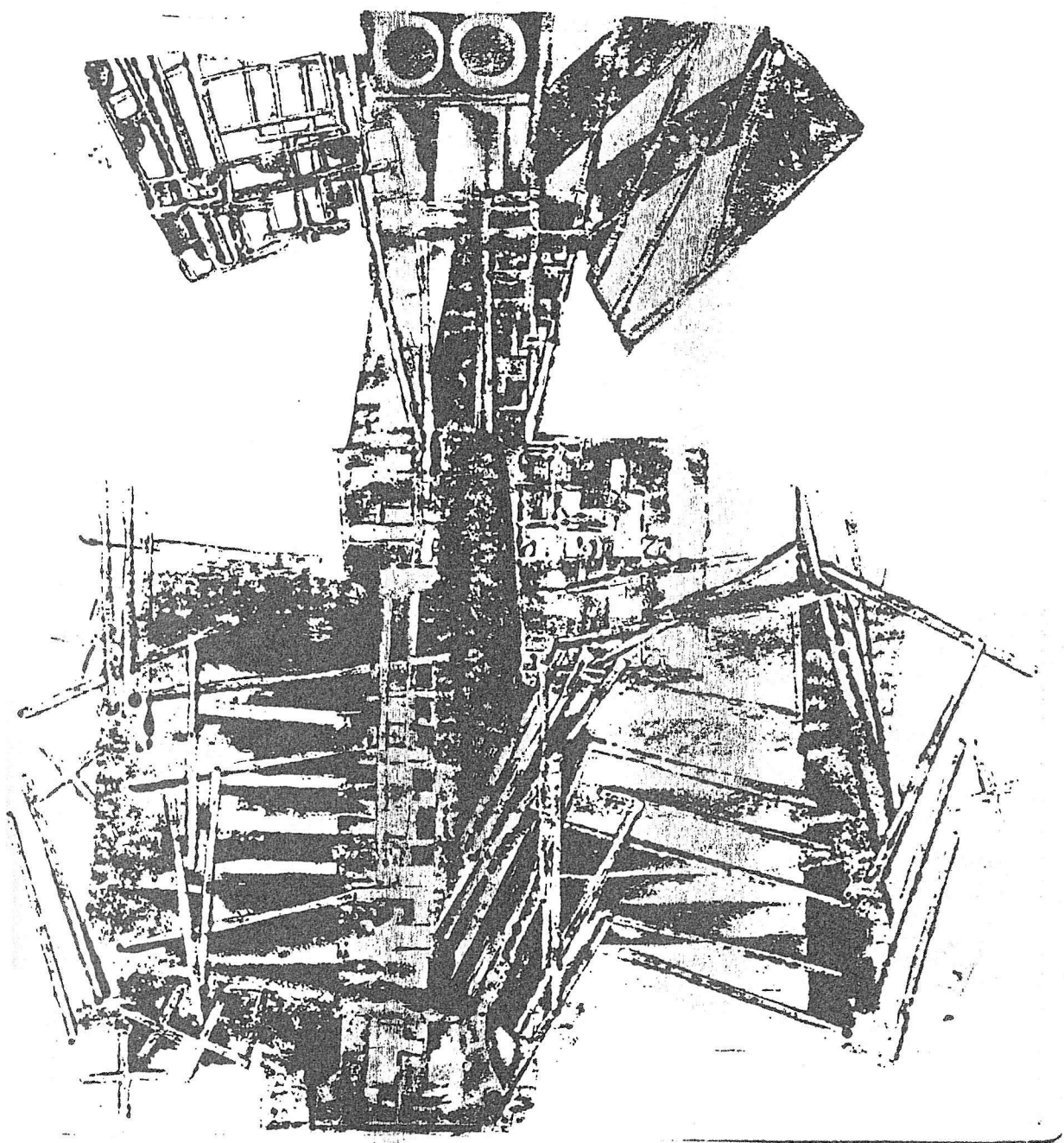


Pecsétmodul-levonatokból felépített kompozíció



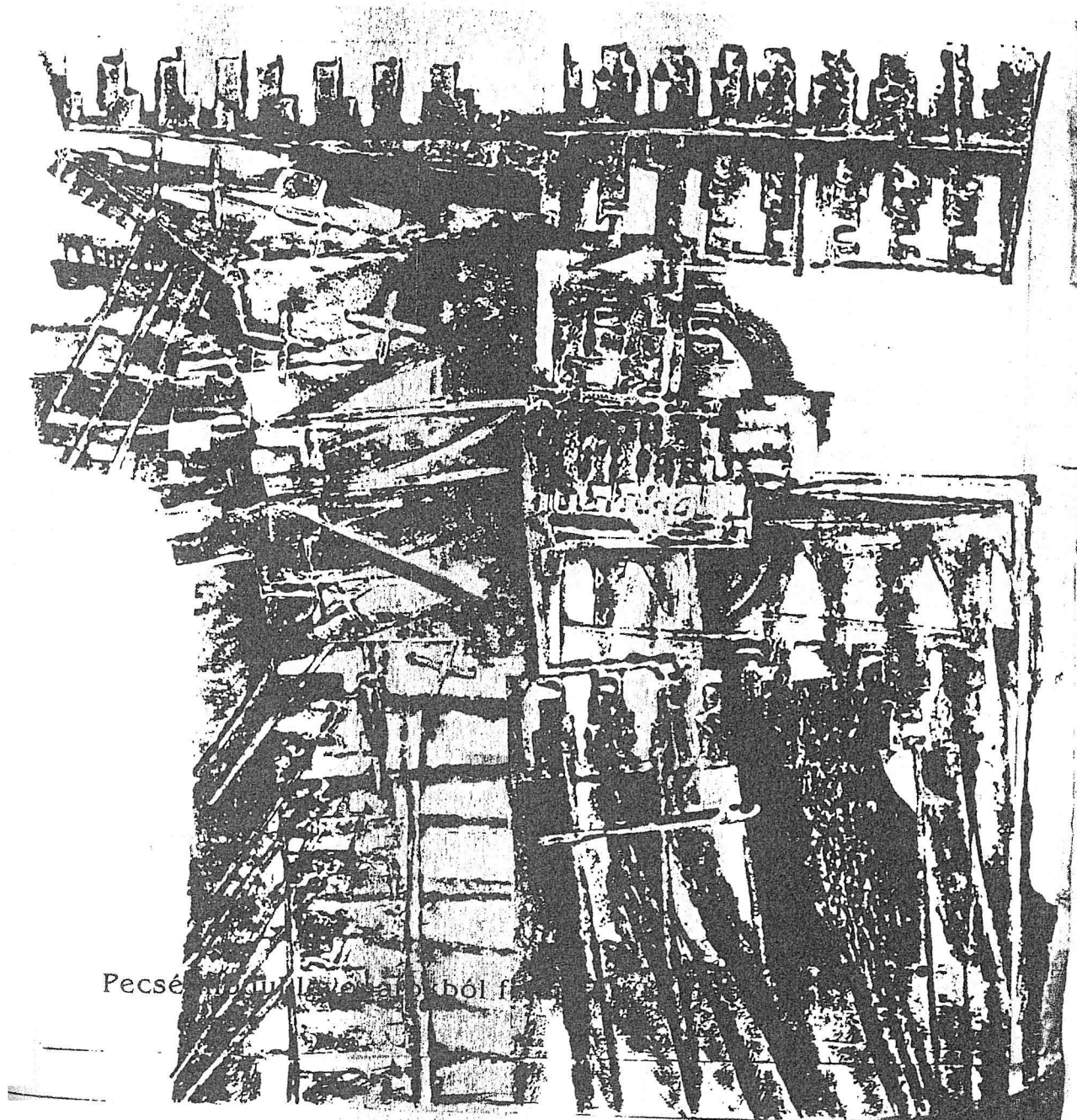
Pecsétmodul kompozíció



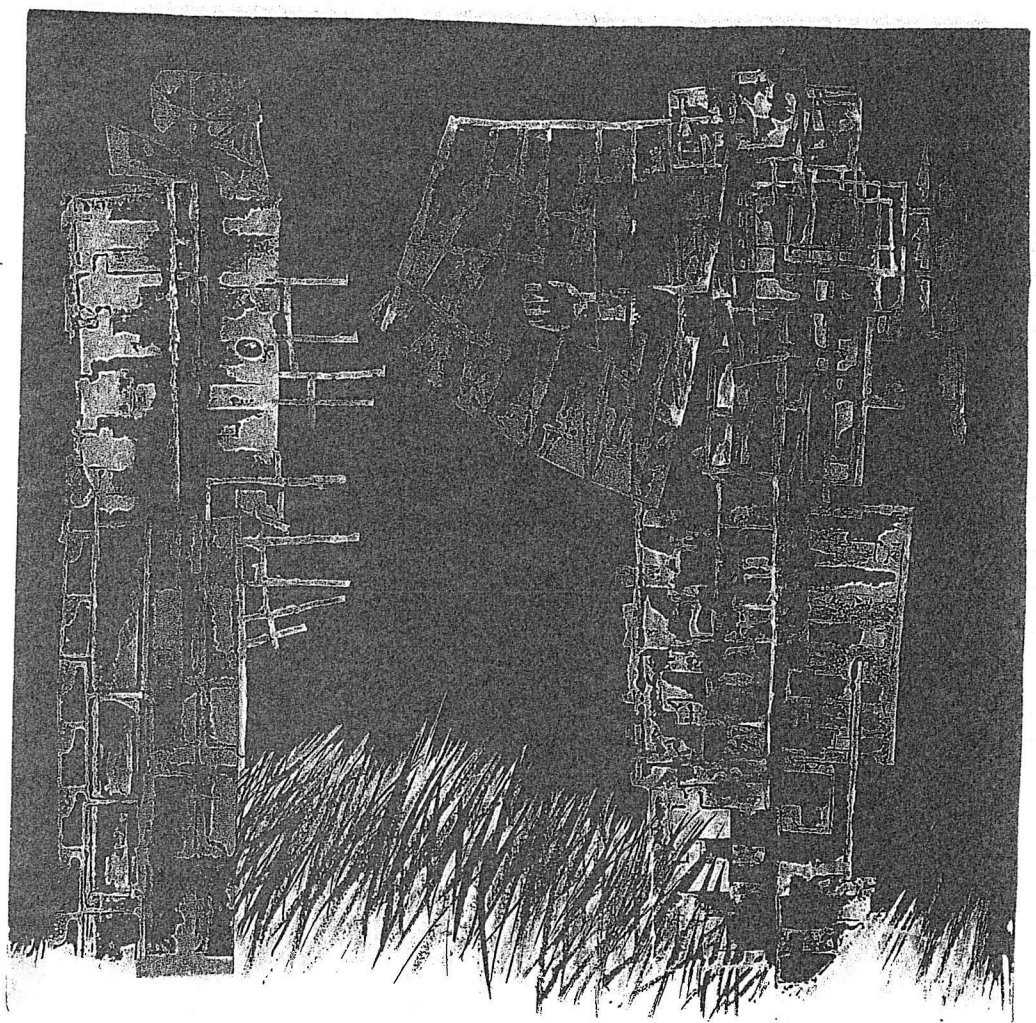


Pecsétmodul-levonatokból felépített kompozíció

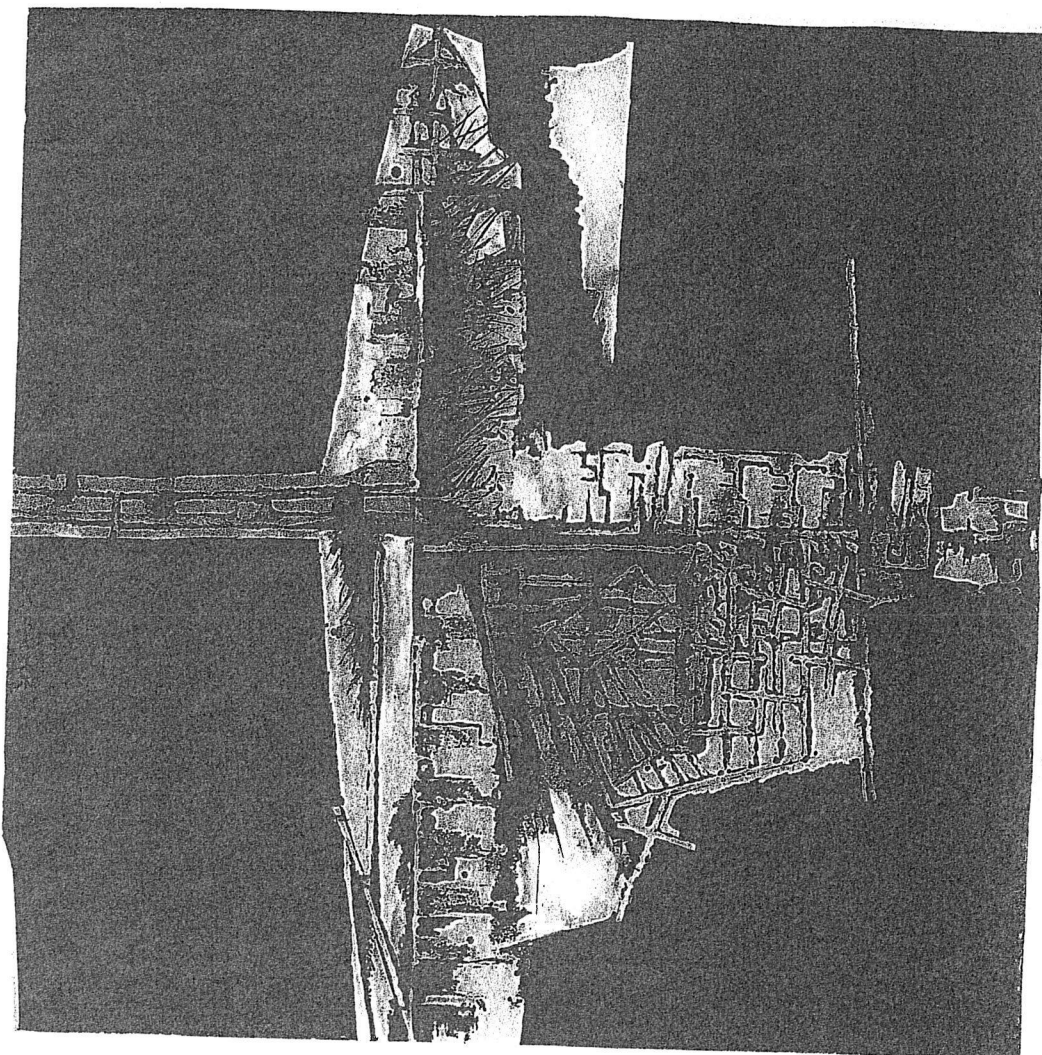
Pecsetmodul-levonatokból felépített kompozíció



Pecsetmodul-levonatokból felépített kompozíció



Pecsétmodul-levonatokból felépített kompozíció



Pecsétmodul-levonatokból felépített kompozíció

összefüggések kötelékeiből. Új életre keltükben új értelemmel telítődnek, felveszik az új kontextus által diktált ritmus lüktetését, új tartalmi összefüggések szerint illeszkednek egymáshoz és valóságtartalmuk metaforikussá válik.

A tevékenységemben mind nagyobb teret hódító kollázs-elv megnyilvánulása volt az a két 1974-ben elkészült műmárvány fali kompozíció, amelyeket egy kollégámmal közösen terveztünk és kivitelezte a Temesvári Egyetem előcsarnokába. A karton alapjául szolgáló kollázs kompozíciónak transzponálását – a műmárvány technológiának megfelelően – rekeszes kiöntéssel oldottuk meg. Így a maketten ragasztással elért foltritmust a kartonhoz hűen öntött lapokon, felnagyítva vittük át a falra.

A hatvanas évek végén kezdtem építeni első mértani jellegű „síklasztikáimat”, az általam térgrafikának nevezett objektet (fehér tárgyakat). Legelső kompozícióm az 1969-ben befejezett „Ab ovo” valamint az utána következő „Csendélet”, de még a „Tisztelet Morandinak” című is nyilvánvalóan kubista határról árulkodik. *Braque* és *Picasso* központi elemek köré sűrített kompozíciói a hagyományos csendélet-modellt idézik. Ez a komponálási mód felelt meg leginkább elképzeléseimnek, mert tömör, feszes tartást követel és szerkezeti fegyelmet sugall, szellemes formai leleményei és anyaghasználata mellett. A zárt kompozíció formái közé egy tűt sem lehetne beejteni, annyira egymáshoz simulóak.

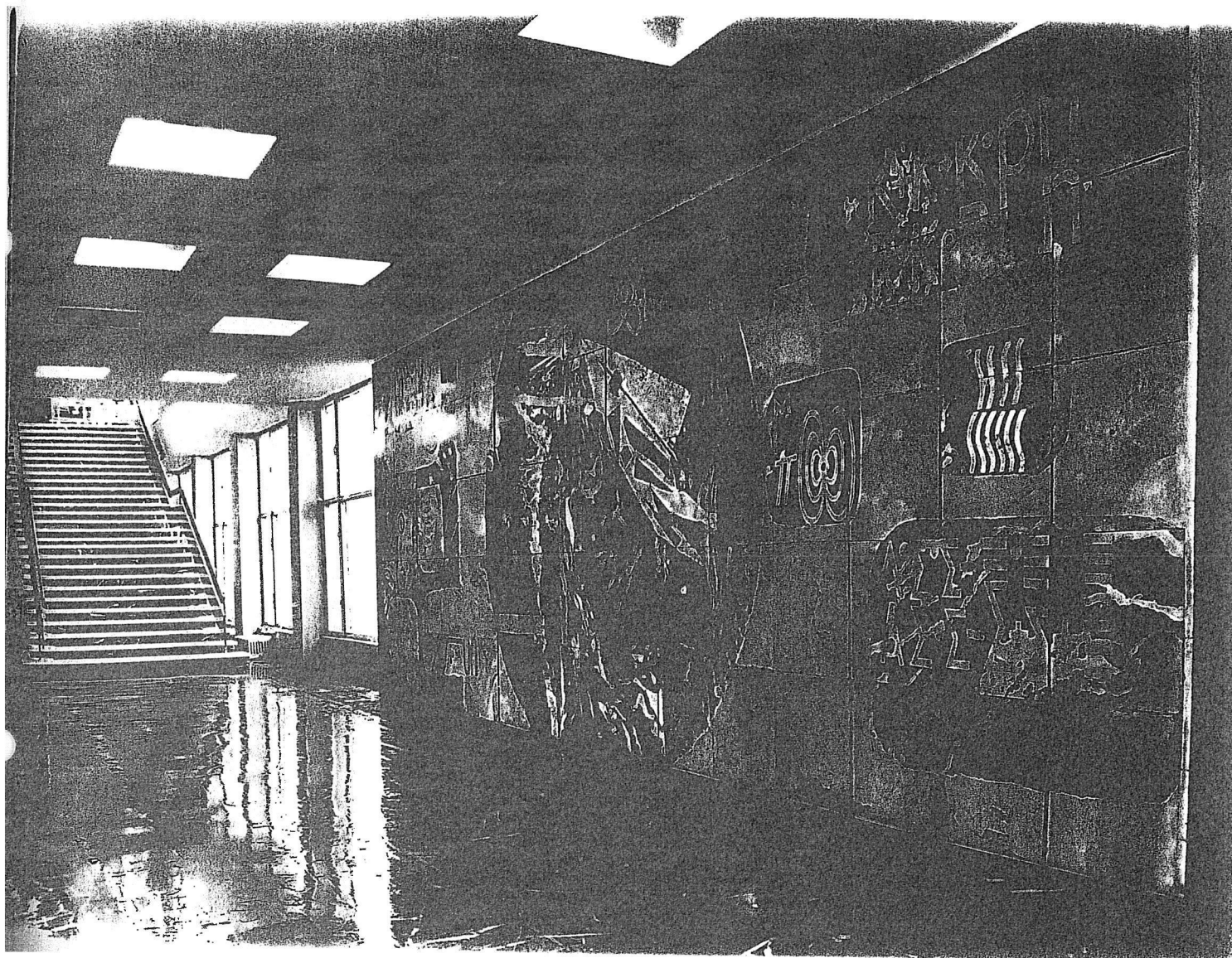
Ez idő tájt nagy hatással voltak rám Ben *Nicholson* szigorú mértani fegyellemmel megszerkesztett, többnyire fehér reliefjei is. Ma először talán arra gondolnék, hogy vajon tovább lehetne-e fejleszteni, variálni ezeket a körre, négyzetre, téglalapra épített puritán felületeket, amelyek tisztasága, kifinomult érzékkel kialakított arányai e műveket esztétikai tartalommal töltik meg. Akkor csupán szimbolikus, ősi szentély-jellegük katartikus hatását éreztem, a lenyűgözően egyszerű és világos plasztikai gondolatot.



Műmárvány kompozíció a Temesvári Egyetem előcsarnokában

Bal oldali fal

(Szerzők: Kazinczy Gábor, Romul Nutiu)



Műmárvány kompozíció a Temesvári Egyetem előcsarnokában

Jobb oldali fal

(Szerzők: Kazinczy Gábor, Romul Nutiu)

Az „Ab ovo” azontúl, hogy ovális, tojásdad – (és ez most utólag átgondolva is csupán véletlen egybeesés Picasso első kollázsának külső körvonalával) – elsőként egyúttal az eredetre is utal. A kompozíció ovális alakja, bár ez most nagyon is kézenfekvő lenne, nem utalás a kubisták által alkalmazott oválisokra hanem egyszerűen ugyanaz az adott elem, mely talán őket is megihlette – egy múlt századbeli fénykép paszpartujának újra felhasználása, eredeti funkciója megtartása mellett. A fénykép férfi mellképet ábrázolt és a kompozíció tulajdonképpen ennek elvonatkoztatott feldolgozása, eredeti keretezésben. Ennek megfelelően, bár az eredeti tartalmától végleg elszakadt, mértani alakzataiban nem általánosít, nem körből, négyzetből, háromszögből épül fel, hanem ezek bonyolult keverékéből, miközben követi a körbezáró forma vonalát is. A körbe írt négyzet analógiájára oválisba írt téglalap képezi a szerkezet központi elemét. „... Az Ab ovo koncentrikus ritmusú, kinnebb és bennebb álló síkformák finom játékával, mélység-hatásával vált ki ritmus-élményt, zártságon belüli elrendezettség-élményt. Olyanféle racionalizmus eredménye ez, melyen belül igen nagy szerepe van az ösztönök szabad játékának is” (Gazda József).

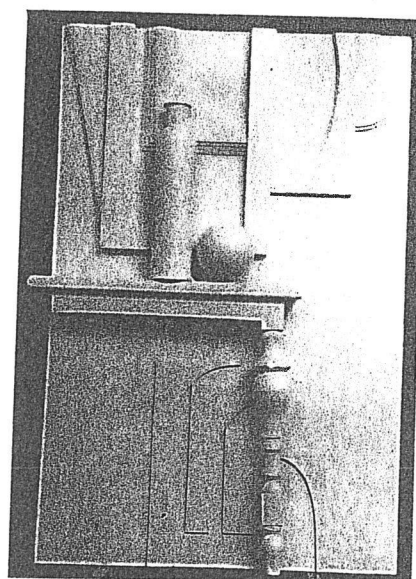
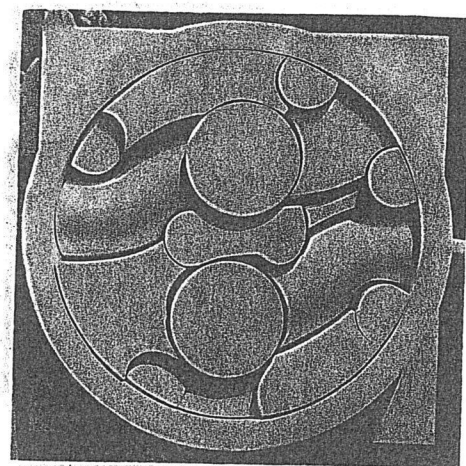
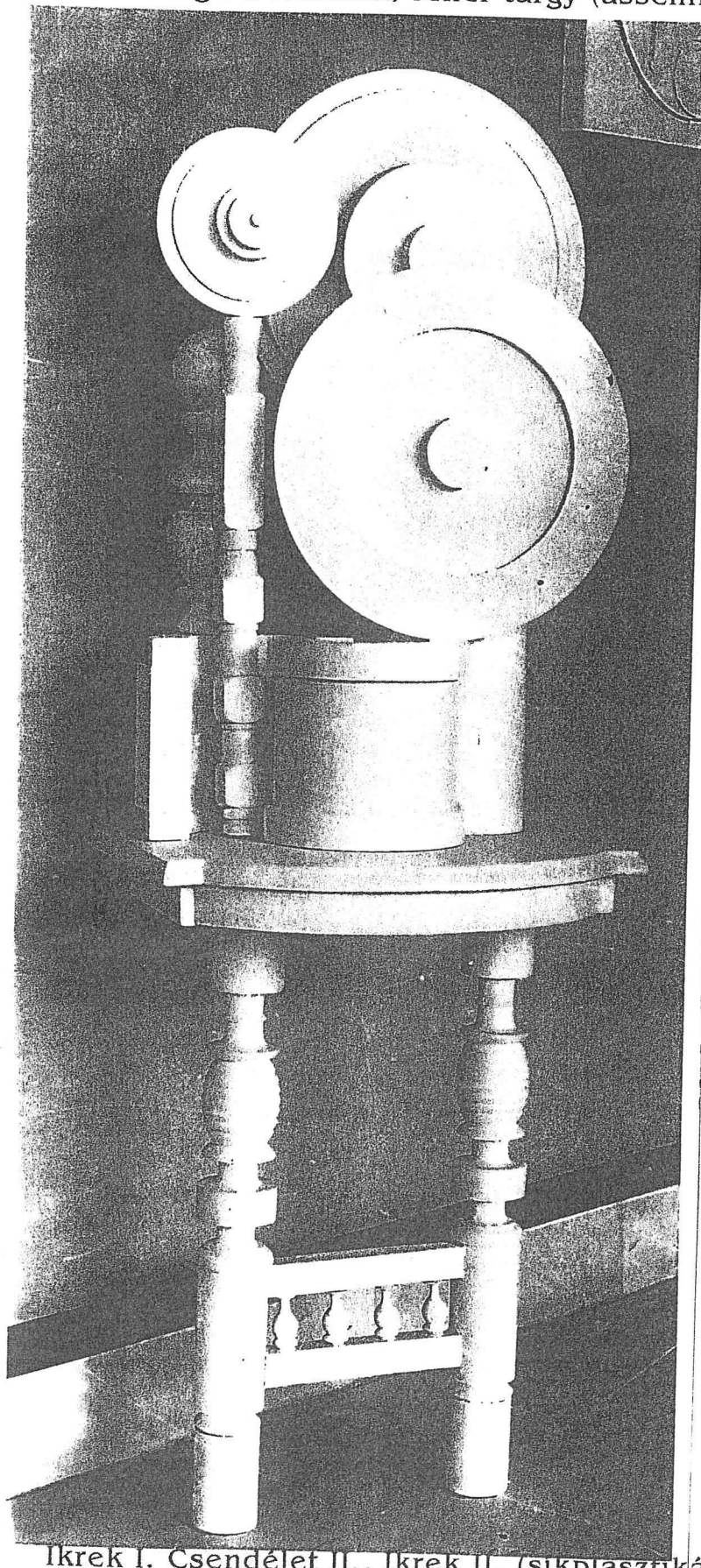
Eleinte nem azonosítottam a fehér tárgyat az assemblage műfajával, bár már ismertem a fogalmat, mert akkori információim alapján ezt inkább a térplasztikára értettem. A pontosítás számomra akkor történt, amikor megtudtam, hogy a „síkplasztika” is ebbe a fogalomkörbe tartozik.

„Csendélet” reliefem címét a hagyományos csendélet-elemek – palack, teafőző, petróleumlámpa – alkalmazásának köszönheti. Felépítése nagyjából megfelel a kubista képépítési módszernek. A tárgyak kiterítve, egyszerre két oldalukkal fordulnak a néző felé, a középben alul látható háromszögben a palack – a valóságban befelé homorú – talpa domborodik felénk. A tárgyegyüttest a függőlegesek és a vízszintesek tartják fegyelmezett rendben.

Ab ovo, fehér tárgy (assemblage, síkplasztika)

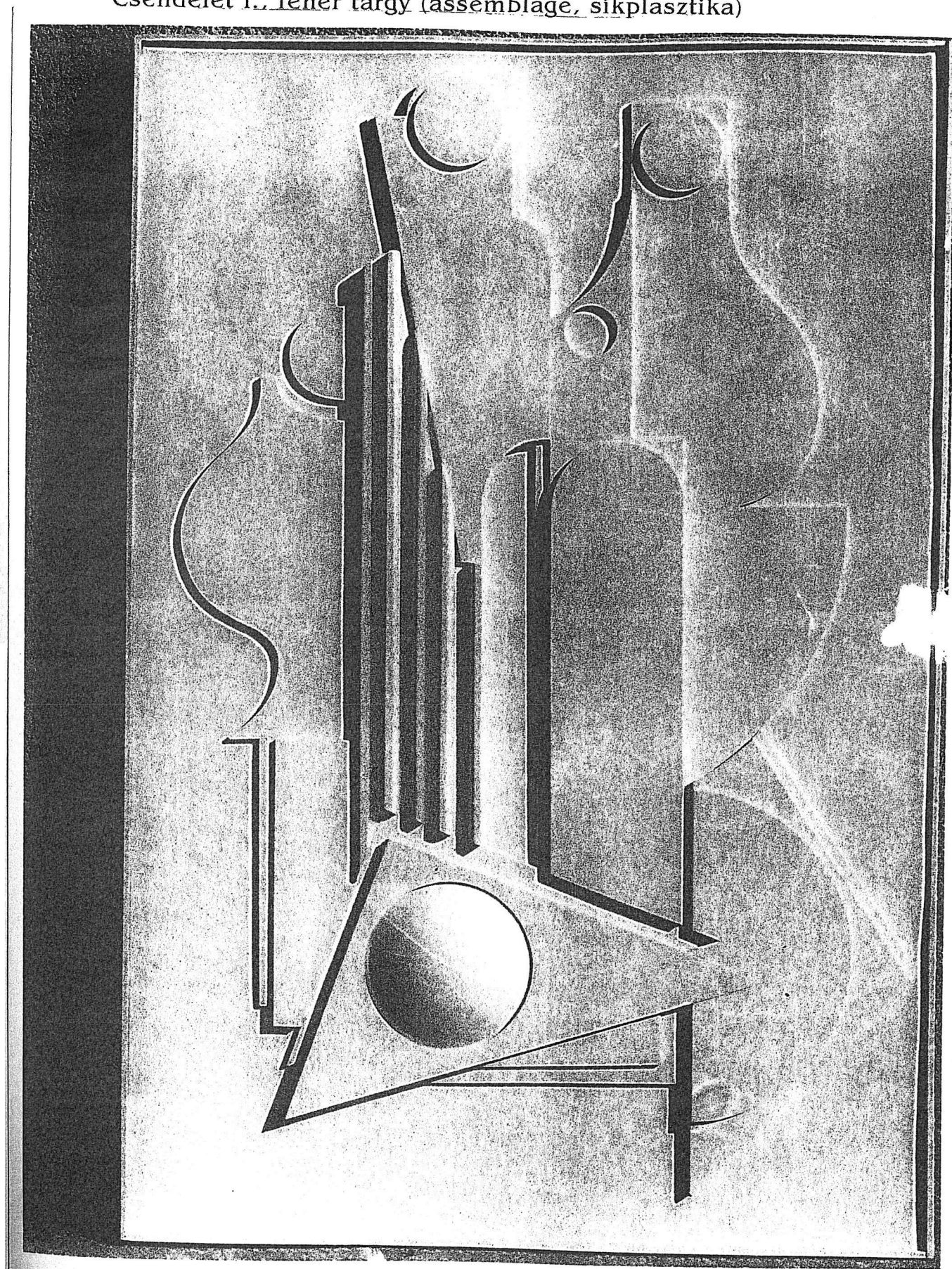


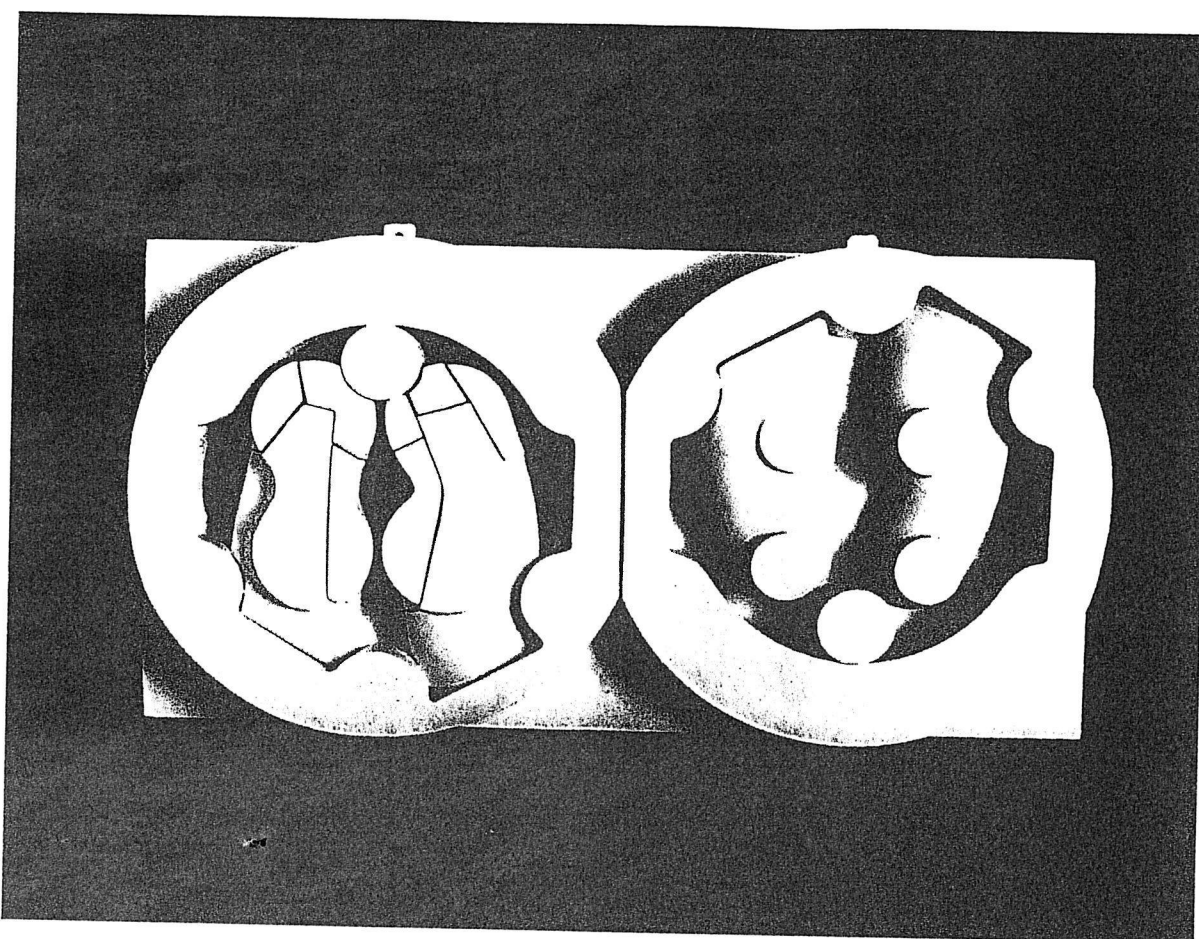
Hommage a Morandi, fehér tárgy (assemblage),



Ikrek I. Csendélet II., Ikrek II. (síklasztikák)

Csendélet I., fehér tárgy (assemblage, síkplasztika)



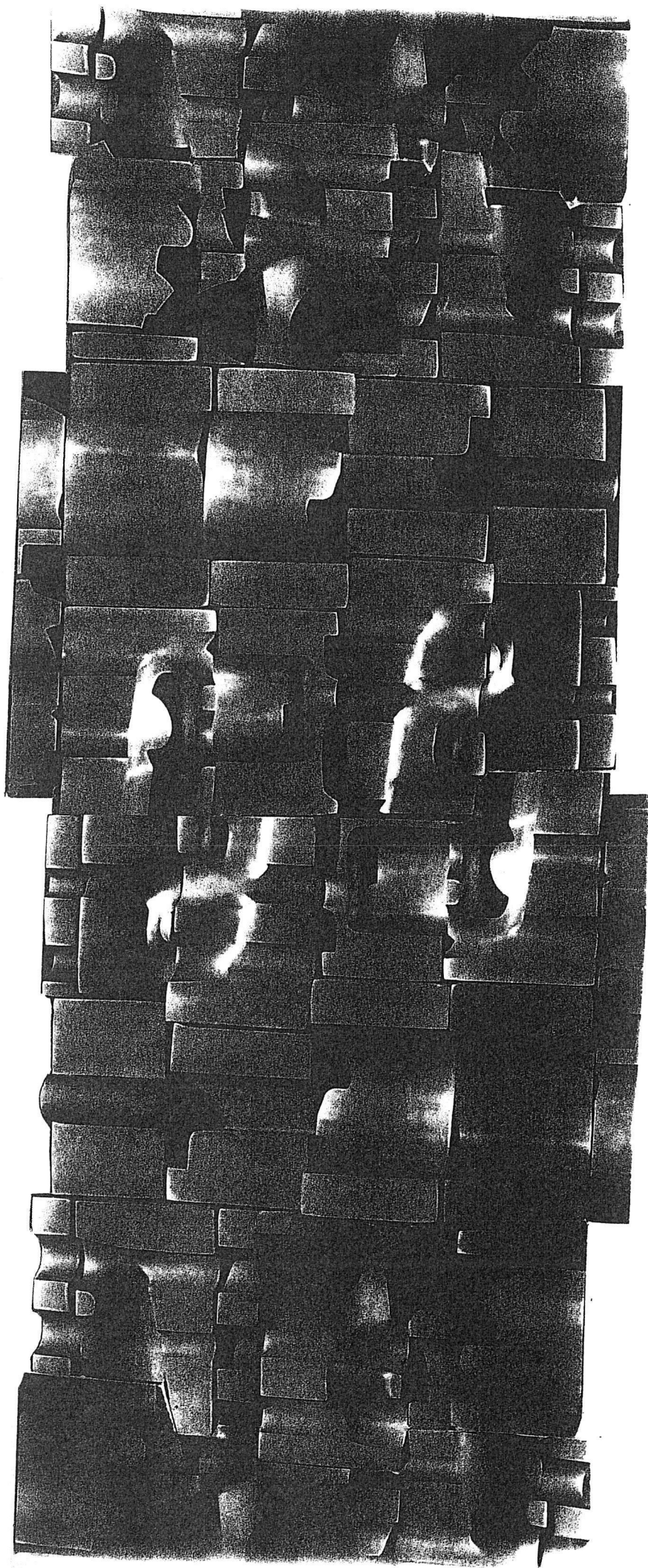


Ikrek II. 1995.
fa, 73,5x39 cm
Ikrek I. 1995.
fa, 75x75 cm

Ikrek II., fehér tárgy

Az „Hommage a Morandi” című fehér tárgyam is idézi a kubista építkezési módot, és a kubisták által, csendéleteik talapzataként előszeretettel használt bútordarabokat, asztalt, széket is tartalmaz. Az asztal lapja az objekt horizont-vonala. Bár a *Morandi*-csendélet edényekből, különböző formájú-formátumú palackokból áll, szándékom szerint nem idézettel, hanem parafrázissal kívántam tisztelegni művészete előtt. A különböző nagyságú korongok jelkép értékűek, csendéleti funkciójuk szerint virágok, a henger-fél henger alakú formák fölött. A két előbbi saját kezűleg gyártott tárggyal szemben ez teljes egészében, több *objet trouvé*-ből összeállított *assemblage*.

További tárgyaím már dada és szürrealista hatásokat ötvöznek („Ikrek I”, „Ikrek II”), vagy az orosz konstruktivisták és mechano-művészek irányából érkező információk lecsapódásának eredményei, még jóval azelőtt, hogy a Pompidou-központban, 1979-ben megrendezett Párizs-Moszkva kiállítást – mely igazolta az addigi reprodukciók alapján levont következtetéseimet – láttam volna. Mindez mostani elemzéseim következtében vált világossá. Akkoriban ösztönösen dolgoztam fel és ötvöztem magamban a különböző forrásokból merített benyomásokat. Mai szemmel nézve, akkori munkáimra a tömör fogalmazás és a struktúra koherenciája jellemző és többnyire a valóságra történő metaforikus utalás, ami a címekből is kiderül: Ikrek, Profán oltár (Algoritmus), Zenekar, stb. A saját kezűleg kidolgozott alkotóelemek és a talált tárgyak aránya kb. fele-fele és sokszor utóbbiak képzeletösztönző ereje indította el bennem a tematikai konkretizálódás folyamatát. E sorozattal kapcsolatban idézem V. *Harossa*, bukaresti műkritikus munkáimat elemző sorait: „Tárgysorozatával Kazinczy Gábor a „pop” mozgalmak nyomában a kép képzeletbeli (virtuális) terének újrászervezését (átstrukturálását) javasolja... Kazinczy tárgyai sikeresen állnak össze a mesterségesen készített tárgyak túltermelése által jellemzett technológiai korszak előtti tisztelgessé. Ez nem egy primitív fogantatású, a valósággal

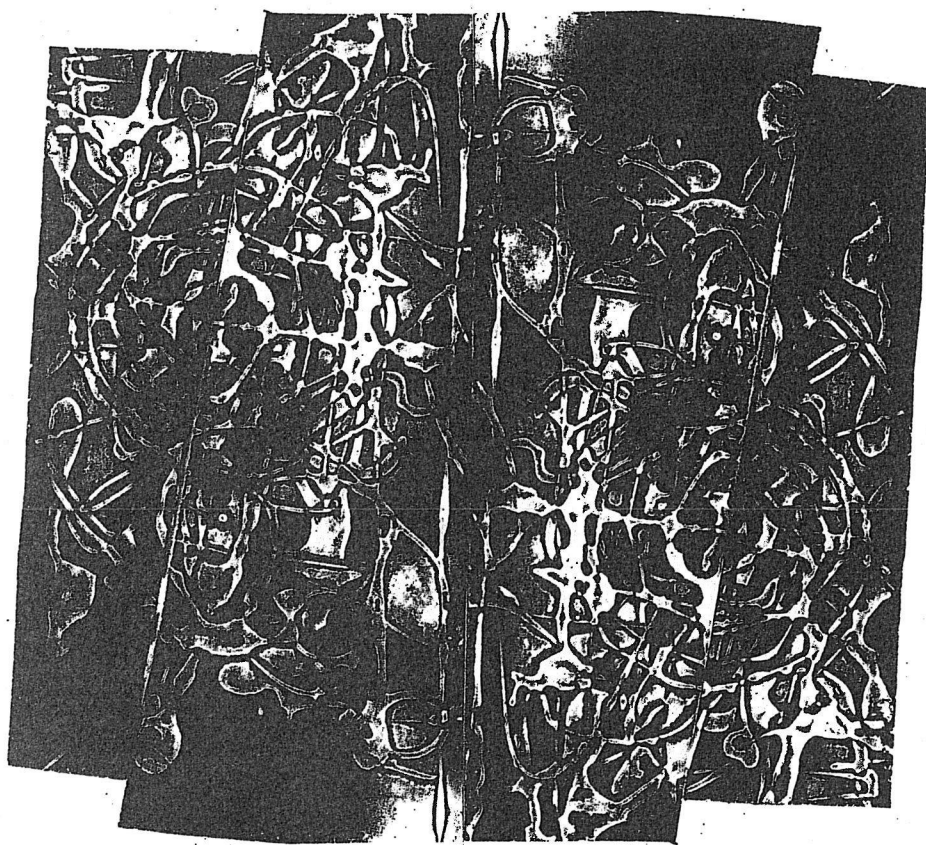


Fali assemblage

szembeni mágikus jellegű, fetisizáló magatartásról tanúskodó, hanem a józan meggondolás által irányított tisztelgés, mely arra készíti a művészt, hogy iparilag gyártott tárgyakban keresse azt a szokatlan és "dinamikus" szépséget, melyről *Marinetti* beszélt a század elején". *Gazda* József A grafikus arcváltozatai című tanulmányában a következőket írja: „TÁRGYAK MŰVÉSZE. "Mindinkább a tér felé törekszem" – vallja Kazinczy. És ez nem valamilyen erőltetett szándék, hanem a művészetében felfedezett tendencia megfogalmazása. De ez nála nem úgy mutatkozik meg, mint kacérkodás a szobrászattal, hanem inkább annak a lehetőségét fedezi fel egyre inkább, hogy mi mindent lehet teremteni a környezetünk alkotta formákból... Majd ha szükségét látja, maga is tervez egyszerű, többnyire koncentrikus formákat. Olyanokat, amelyeket gépi úton elő lehet állítani. Előre lehet gyártani, hogy aztán másodlagos szerepükben a kompozíció részeivé váljanak. Tárgyi jellegű munkáin is megmutatkozik művészetének néhány alapvonása. A konstruktivista törekvés. A zártságok kedvelése. S az ebből eredő nyugalom".

A műtárgy rendeltetésű klasszikus kollázs szabályai szerint először 1992-ben készült el munkám „Kompozíció” címmel. Régi kottákból, korábbi kollográfia-levonat töredékekből összeállított felületét rajzzal igyekeztem „értelmesebbé” tenni. Ezáltal a kompozíció addig egysíkú felülete aktivizálódott, a kotta- és csipke-szövevény részben a háttérbe, részben a főmotívumba épült bele.

Innen kezdve már tudatos kollázs-készítőnek vallottam magam és amikor 1994-ben meghívást kaptam a debreceni „Region-Art” című akcióprogram keretében rendezendő egyéni kiállításra, magától értetődő volt, hogy egy új kollázs-sorozattal jelentkezem. Mivel az akcióprogram alapgondolata a *Millecentenárium* volt és engem már azelőtt is foglalkoztatott a szent korona és a koronázási palást motívuma, természetesen ezek kollázsba történő átértelmezését tűztem ki célul. Műtárgy jellegüket aktualizálva mindkettőhöz társítható a kollázs és a



Kollográfia elemekből összeállított kollázs

„síkpasztika” fogalma, sőt utóbbihoz, textilanyagról lévén szó, a *patchwork* is, annak ellenére, hogy az eredeti palást felületére nem találomra felvarrt akármilyen foltok, hanem gondosan, kánon szerint felsorakoztatott figurális elemek kerültek. Sorozatom a téma festői interpretálásával indult, majd a történelmi, művészettörténeti vonatkozások parafrázálásával folytatódott és végül egy, az alapmotívumot ürügyként használó teljesen szabad átértelmezésbe torkollott. A konstans elem végig a félkörben kiterített palást folyamatosan módosított foltja, valamint a mezők nagyjából szimmetrikus felosztása volt. A sorozat technikai meghatározása, bár az eljárás elsősorban a ragasztásra épült, *vegyes technika*, mert a nagy foltra nemegyszer rajzolt, festett elemek kerültek. Nyersanyaga a korábbi litográfiák fragmentumai, múlt századi folyóiratok lapjai, kották, saját rézkarc részletek, kézirat fakszimilék és utánzatok. Első alkalommal használtam itt a *mímelt kollázst*, a tépett-ragasztott töredék hatását keltő festett foltokat.

Kiállítási anyagomnak, a fenti sorozaton kívül volt egy másik része, mely az eljárás szempontjából folytatása volt az előbbinek. A még 1992-ben megünnepeelt Kőrösi Csoma Sándor évforduló kapcsán elindított sorozatomat hoztam itt közös nevezőre a „Korona és palást”-tal, mégpedig az általam a keleti írásjelek szellemében rögtönzött „betűk” révén. De a felületi jegyek mögött természetesen ott húzódott az alapgondolat: az őshazából érkezett nép találkozása az európai kultúrával és az őshazát kereső Kőrösi Csoma Sándor, kultúrák interferenciáját megvalósító szellemiségének jelképes jelenléte. Ugyanakkor formailag az írásjelek kollázs-technikán belüli laza texturális jelenléte jelleg-meghatározó és sajátos hangulatot kelt. Visszatérve a sorozaton végigvonuló és a kompozíció alapját képező foltra, ez a megoldás a nyolcvanas évek végéig jellemző volt majdnem egész grafikai munkásságomra, és arra készítette elemzőit, hogy megállapítsák grafikáim szobrászi jellegét. „Végül: tömbszerűvé válik minden. A síkfelületen megalkotott, ...tömb-szerkezetek a maguk masszivitásában erőt,



Kőre másolt kollázs elemek

keményiséget, határozottságot sugallnak... Összeolvadnak az alakok, együtt töltik be a kép kompozíciós felületét, s az egyes figuráknak külön-külön semmivel sem több a szerepük, mint egy alkalomadtán felnagyított ökölnek, karnak, lábnak, akár egyszerűen egy tömör fekete, vagy kihagyásos foltnak (Gazda József).

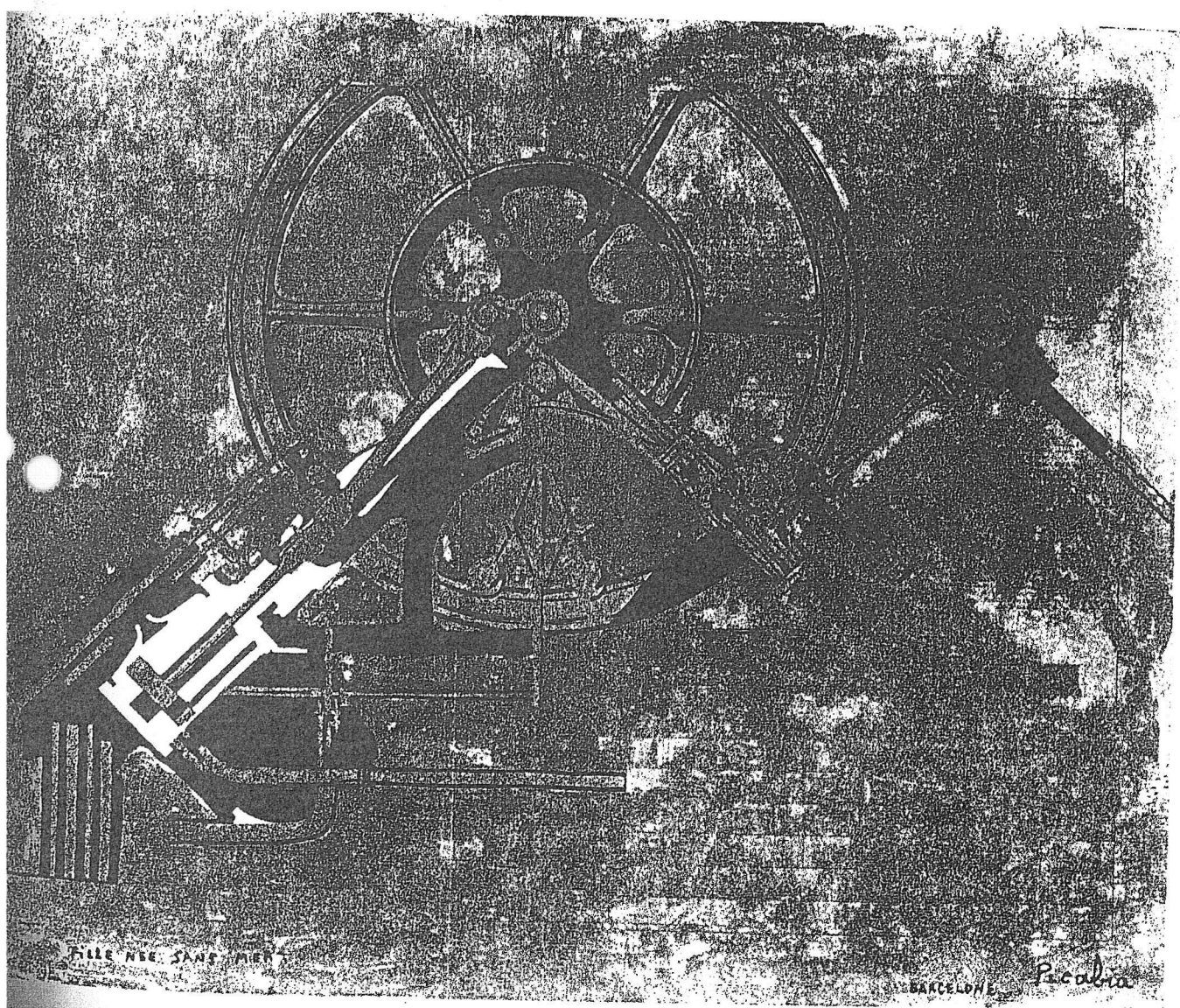
Ha addigi kollázsaimban a levonat foszlányok jelenléte még nem volt általános, akkor a debreceni kiállításomat követő időszakom a grafikai elemek, motívumok, általában a grafikai formanyelv kollázsba történő átemelésének kísérleti periódusaként értékelhető. A fentebb leírt előzmények után természetes folytatás volt az addigi sokszorosító-grafikai munkáimnak kollázs érdekeltségű átvilágítása, eszköztáramnak ezúton történő bővítése. Így kezdeti grafikai hulladék-felhasználást követően rátértem a kollázs céljára kiszemelt grafikai anyag céltudatos előregyártására. Bizonyára nem véletlen, hogy egyik legmarkánsabb foltmaratásos munkám, a „Cantata Profana” című triptichon szolgáltatta jelenlegi kompozícióim zömét. Ezekben a nagyméretű kollázsok kialakítását „előrevetítő” motívumokban, pontosabban a motívumok társítási lehetőségeit kiaknázó, szándékom szerint szerkezetet nyomatékosító geometrikus jellegű kompozícióban a figurális és elvont elemek egyensúlyát igyekeztem megteremteni. Ennek alapján a felhasznált nyersanyag multifunkcionális alapelemei részt vehetnek egy sor társításban, mely e tulajdonságot hasznosítva rokon formavilágú, formailag egységes sorozat realizálását teszi lehetővé, geometrikus képépítő princípiumaimnak engedelmeskedve. E folyamatban olykor rám is a meglepetés erejével hatott a formai átalakulás következményeként fellépő *spontán jelentésváltás*. A sokszorosító grafika előnye, hogy egyazon motívum több példányát, levonatok sorát lehet gyártani, és ezáltal a motívumot modulként működtetni. Az addigiakhoz képest a motívumok összeillesztési módja is változik, új összefüggésrendszerbe kerülnek és az ezáltal kialakult új

kontextusban átfogalmazódnak. A forgatókönyv szerint kibontakozó kompozíció új képi dimenzióba lépő elemei a funkcionális, csatlakozásokat biztosító ligatúrák közreműködésével szilárd egységbe tömörülnek, miközben kialakul az egész lüktető mozgásérzetet kiváltó ritmusa („Élősvény” című kollázsom). A felület egyhangúságának és feszültségének feloldását szolgálja az egyik modul mintegy csattanóként történt kiemelése. (Ugyanezt a célt szolgálhatná egy új elem alkalmazása is). „Cantata Profana” című triptichonom azért volt a jelentésváltásnak alkalmas nyersanyaga, mert formavilága megfelelt az aktualizálásnak, a műszaki civilizáció elemeivel való szembeállításnak.

A bartóki mű által motivált formák az ösztönök mélységéből feltörő emberi konfliktus szereplői. Az organikus alakzatokat felváltó mechanikus szerkezetek, pontosabban ezek alkatrészei tovább hordozzák az alapgondolatot, de ezúttal már önállóan, megtisztulva az epikus elemektől. A különbség csak az, hogy míg előbb anatómikus funkciójuk volt, most növényi formákat helyettesítenek. Utalás ez a *második természet* meghódítására is, de kifejezi azt a vonzalmat is, mely az ipari elemek iránt más munkáimban is megmutatkozik. Az eredeti kompozícióban használt alkotóelemek nem egy létező mechanizmus részei, hanem azok lehetséges, vagy lehetetlen mechanomorfikus parafrázisai. Szabó Júlia írja A magyar aktivizmus című kötetében: „Az 1910-es évek végén mechanikai szerkezetek jelennek meg Raoul *Hausmann*, *Picabia* rajzain, *Schwitters* kollázsain, Johannes *Mohlzahn* grafikáin, festményein. Ezek a motívumok 1920-21-ben a MA körében még expresszív képek, de nem sokára, először *Moholy-Nagy* László, majd *Kassák* és *Bortnyik* próbálja esztétikumná formálni az ember alkotta szerkezetek képmását”. Majd: „A dadaizmus mechanikus érdeklődése megnyitotta az utat a konstruktivizmus szerkezeteinek befogadása számára.” „Az 1920-as DADA kiállításon a jelszó az volt, hogy: A művészet halott. Éljen Tatlin új gépművészete.” Továbbá: „Moholy-Nagy 1920-21-ben készült

mechanisztikus képei formailag sok rokonságot mutatnak Picabia „391” című lapjában publikált rajzaival... ” és idézi „a kritikusként bemutatkozó Kállai Ernőt”, aki ezekről a *Moholy-Nagy* művekről megállapítja, hogy „itt a modern gépek mechanikája és mozgásrendszere válik művészetté, centrikus és acentrikus képtényezők, a kubizmussal és a dadaizmussal érintkező elvek termékeny egybeforradásában...” A magyar „mecano-facture”, úgy mint a „peinture-architecture”, a geometrikus absztrakció egyik utolsó változata, egy teljesen dekoratív reagálást eredményezett.

Francis *Picabia* neve azért fordul elő többször is a tanulmánykötet idevágó részeiben, mert ő volt az első, aki a vizuális művészetek kontextusába betelepítette a gépkorszak dada és szürrealista szellemiséggel dúsított hőskorában a gépek kultuszát: „kulcsszava, a <machine sans nom>: a névtelen gép” tulajdonképpen redukció eredménye, mely által *Picabia* kiszakítja a motívumot környezetéből, anélkül, hogy új környezetet teremtené számára. 1916-17-ben készült műve látszólag tipográfiai reprodukció alapján kifedéses eljárással készülhetett és a „Voilà la fille née sans mère” (Íme az anya nélkül született lány) címet viseli. „Forró szemek” című festménye kapcsán egyik kritikusa, leleplező céllal állítja, „hogy ez nem más, mint egy tudományos folyóiratból egyszerűen kimásolt ábra. *Picabia* a <Comoedia> című folyóiratban (1921. november 23.) válaszol a vádra: <Hát igen – ... almákat másolni – ez mindenki számára érthető, de egy turbinát lemásolni, az egy idióta dolog>” (Passuth Krisztina). Több mint harminc mechanikai *Picabia* kompozíciónak a forrása a „La Science et la vie” című francia tudományos népszerűsítő folyóirat (1918/22.) és megjegyzendő, hogy *Picabia* eljárása nem materiális, hanem szellemi beépítés. „Sokszor furcsa, kétértelmű – vagy inkább érthetetlen – feliratai az eredeti feliratokból, vagy azok átértelmezéséből valók. A felhasznált ábrák mind mechanikai jellegűek – gépeket, a legkülönbébb szerkezeteket, asztrolábokat, csengőszerkezeteket, zúzógépeket, turbinákat,



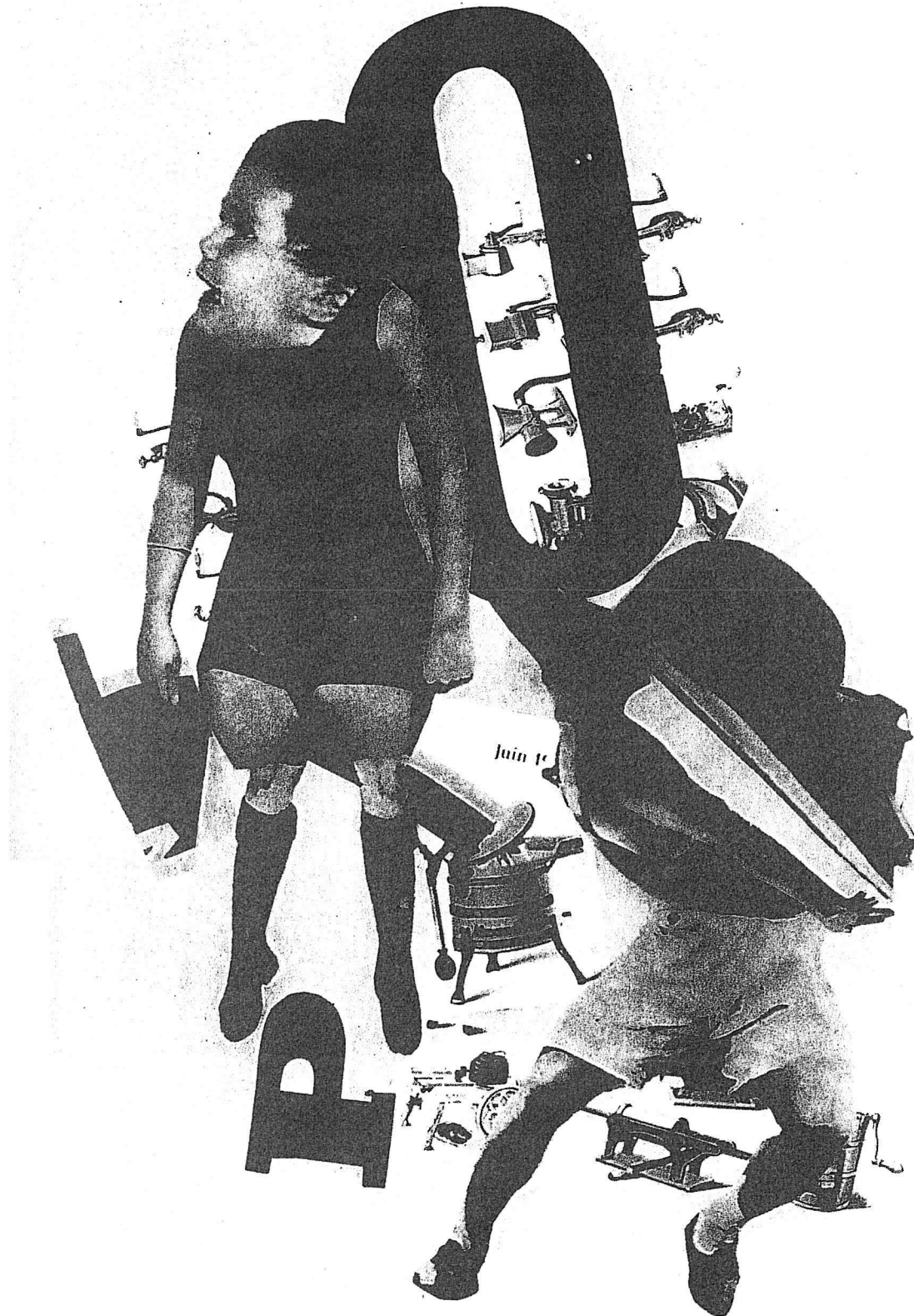
Francis Picabia, *Voilà la fille née sans mère*. 1916-17.

távcsöveket ábrázolnak, gondos, precíz, aprólékos előadásban.” (Passuth Krisztina) *Picabia* hatását nyomon lehet követni olyan, a műszaki fejlődés iránti lelkesedés vagy az általa kiváltott szorongás légkörében tevékenykedő művészeknél, mint Robert *Michel* (Mann-es-Mannbild, 1918-19, kollázs és rajz) és később Roland *Penrose* (Miss Sacre-Coeur, 1938 és Magnetic Moth, 1938, mindkettő kollázs).

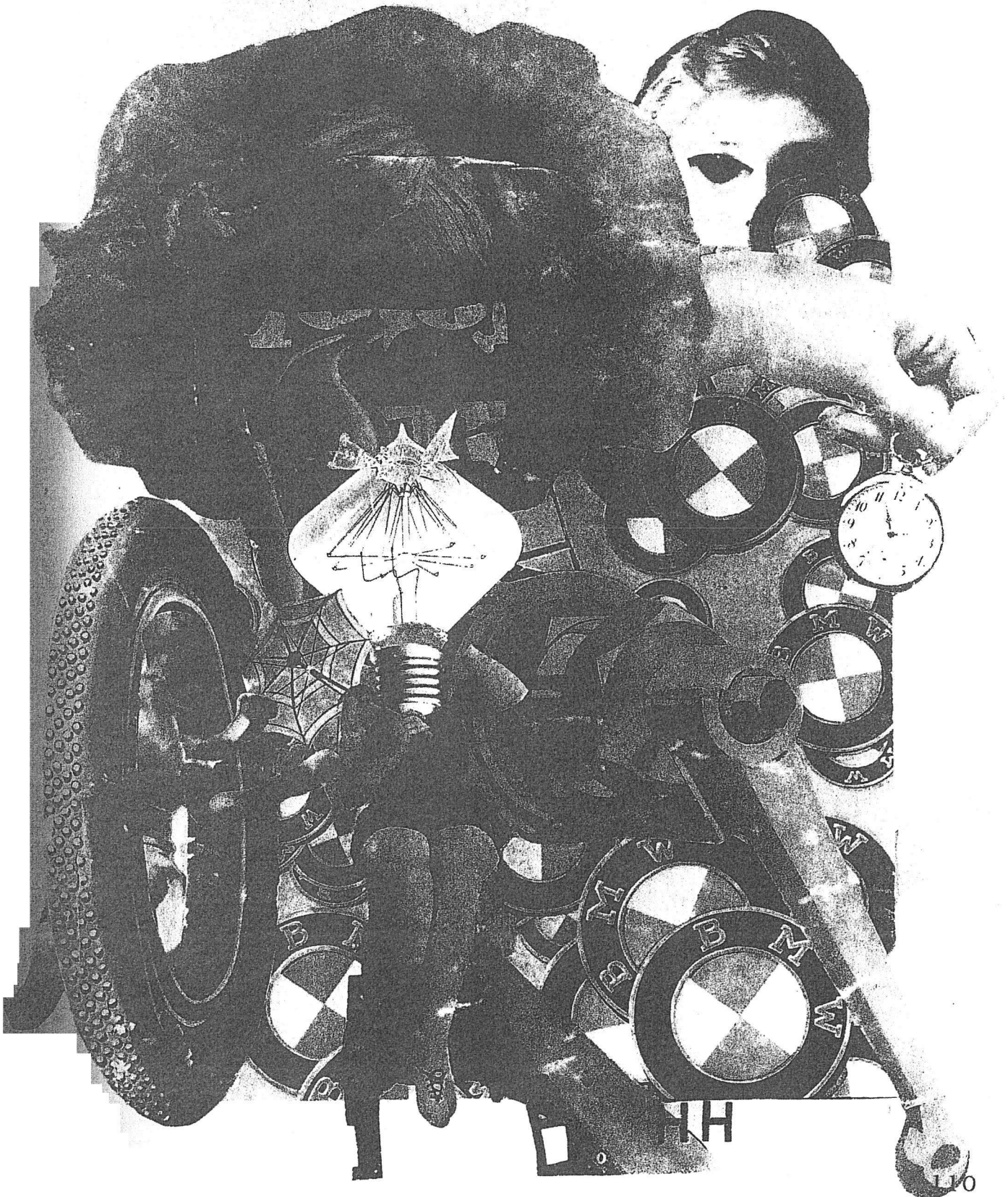
Morton *Schamberg* volt az első amerikai művész, aki reagált *Picabia* „291” című folyóiratában megjelent gép-portréira, áttérve majdnem egyik napról a másikra, a kubizmus egyik változatáról az álmechanikus formákra, melyek viszont mentesek a *Picabia* humorától és iróniájától. Formailag pontos, defunkcionalizált gépei – úgy mint *Picabia* hasonló szerkezetei 1915-ből – előrevetítik az 1918-as párizsi puristákat. Ebben a megvilágításban a vízvezeték-csődarab, melynek címe „Isten”, inkább józan mechanikus dada-alkotás, mint képromboló. (Talán ezért mondta *Duchamp* „Forrás”-ának védelmében, hogy Amerika csupán két fajta műtárgyat alkotott: a csőhálózatot és a hidakat.) A berlini dadaisták közül George *Grosz* és Hannah *Höch* is beépítettek mechanikus tárgyakat montázsaikba, így George *Grosz* növelte akvarelljeinek társadalomkritikai hatását azáltal, hogy hőseit „mechanizált” bábúkkal társította („Daum Marries”, „Heartfield, a mérnök” – szíve helyén gépezet működik és „Emlékezzünk Auguszt bácsira, a boldogtalan feltalálóra”). Hannah *Höch* „Polgári ifjú házások” (1919) és „Szép fiatal lány” (1920), című fotómontázsaiiban a *Schwitters*-i szabályok szerint komponálja be gépi motívumait. „Les dictons de chez moi” című mail-art szerű finom művű kollázsában pedig golyóscsapágyat használ, az elemek szubtilitásának hangsúlyozására. „Olyan vagyok, mint egy filmszalag – mondja George *Grosz* – ... vagy mint egy gyermek ezernyi Luna-parkban”.

Raoul *Hausmann* 1919 és 20 között készült „Tatlin otthon” című kollázsának főszereplője *Tatlin* arcképe. Homloka helyett az látszik, ami a fejében, a koponyáján belül van: alkatrészek és egyéb műszaki apróságok. A részletek, a motor tartozékai nem

Hannah Höch :
Jeunes mariés
bourgeois
dispute
1919.
Hambourg.
Collection privée.

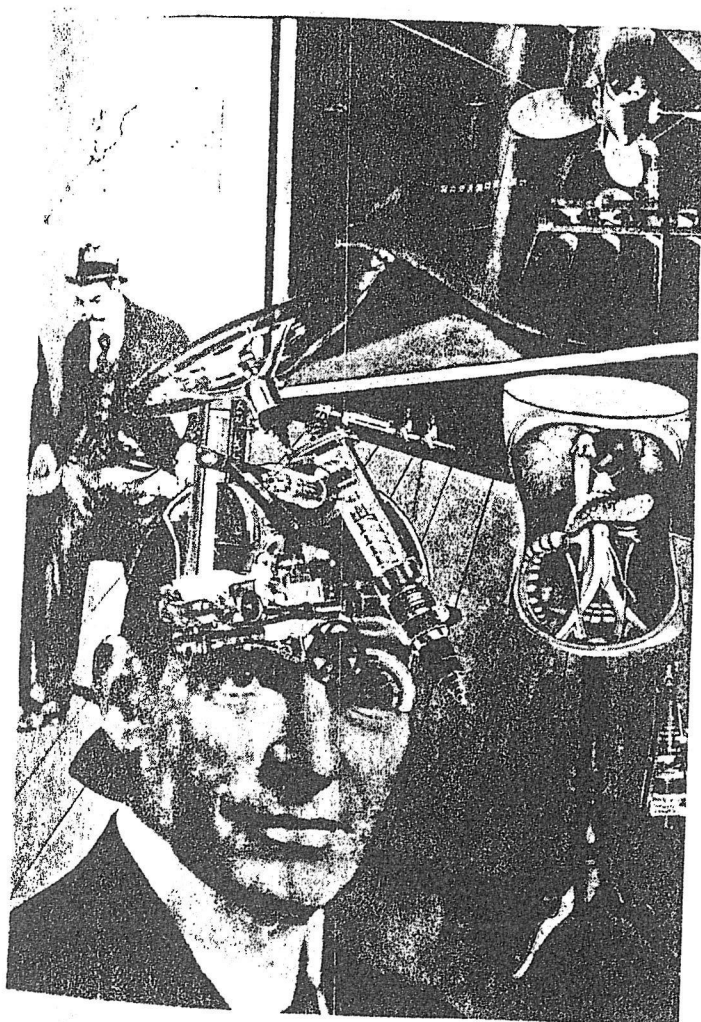


Hannah Höch :
La belle jeune
fille
1920.
Hambourg,
Collection privée.



fontosak, az egésznek jelképes karaktere van: a kor művésze másra sem gondol, mint a mechanikus formák szépségére, esztétikai funkciójára, összekomponálhatóságára. A fotómontázs szellemesen, szó szerint mutatja be az ember azonosulását saját gépi világával, melyben valódi belső szerveik csupán az emberszabású, de élettelen tárgyaknak van. A kompozíció négy egységből áll: a háttérben fönt egy *Duchamp* szerkezeteit idéző légcsavaros gép, alatta, jobb oldalt „átvilágított” próbabábútorzó, melynek anatómikus belső szervei vannak, baloldalt az előtérben *Tatlin* portréja és mögötte egy zsebei ürességét meglepetten tapasztaló polgár. A kompozícióra jellemző a mechanikai elemek túlsúlya, az a szenvedélyes érdeklődés, mely ezeket a kollázsba integráló elemeket körülvette és amelyeknek következtében ezek az elemek főszerepet játszanak.

Ennek a műszaki vonzódásnak magyarázata bizonyára a század eleji lendületes technológiai fejlődés és a képzőművészek lelkesedése mindenért, ami új és amiben esélyt látnak a változásra. Mert a művész végül is, egy természeti lény, aki „revírjét” tágítva, birtokába veszi a világot. Nem az egész világot – legalább is ezt kevesen teszik – inkább csak a világ egy-egy szeletét, horizontálisan vagy vertikálisan, de feltétlenül azt, amelyik felkelti érdeklődésüket, amelyik alkalmat nyújt hajlamaik kinyilvánítására, amelyik úgy biztosítja számukra a megismerés lehetőségét, hogy megfelel szemléletüknek is. Ez idő alatt, természetesen a világ is fejlődik és folyamatosan termeli a művész élményeinek tárgyát. Ilyen tárgy, mely a század elején a művészek egy részét lázba hozta, a gép, a modern gépezetek új univerzuma. Az új formakincs kiváltotta intellektuális ingerek aktivizáló hatással vannak az alkotó erőre, ugyanakkor a művészet mérhetetlenül hosszú időt töltött a természet dolgainak megismerésével és tanulmányozásával. Most megteremtett számára a „második természet” és a művészet feladata immár ennek törvényeit saját nyelvére lefordítani. Az eddigi véletlenszerű, girbe-görbe vonalak,

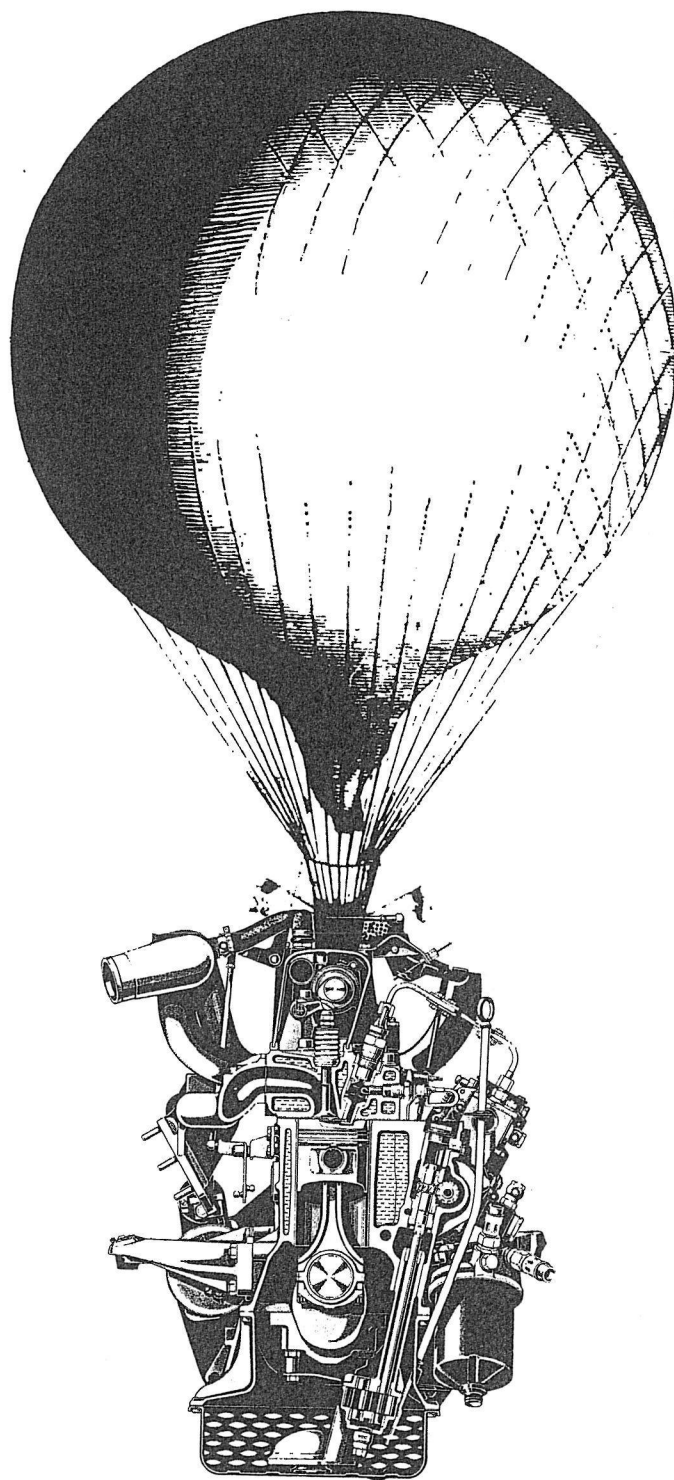


Raoul Hausmann, *Tatlin at home*, 1919

esetleges és szabálytalan vagy éppenséggel csodálatra méltóan szimmetrikus természeti formák helyett itt vannak a két pont között a legegyenesebb utat választó nyílegyenes vonalak, a tudatosan kialakított mértani formák, bőséges színekínálat, röviden egy új funkcionalitással rendelkező új formavilág.

Az első, az eredeti természet, melytől gondolkodásban már annyira eltávolodtunk, hogy esetlegességei, egyedi formai megnyilvánulásai már zavarják általánosító törekvéseinket, visszavonulóban van. Tudjuk, hogy létünk függ létezésétől, mégis a „második természet” agresszivitásának hatása alatt élünk. A természeti formák vizuális művészeti feldolgozásában már régóta az általánosítás, a leegyszerűsítés útján haladunk, kizárjuk az egyedit és magát a törvényt igyekszünk megjeleníteni. Most itt van egy kéznyújtásnyira a leegyszerűsített forma, az egyenesek rengetege, az új színösszefüggések kínálata, az adagolás új arányai. Fémes csillogások gazdagítják, ritmizálják a felületet. Az ipar a művészet rendelkezésére bocsátja a kész formát, melynek integrálása az alkotásban a húszas évek művészetének éppúgy kihívás, mint a századvégének.

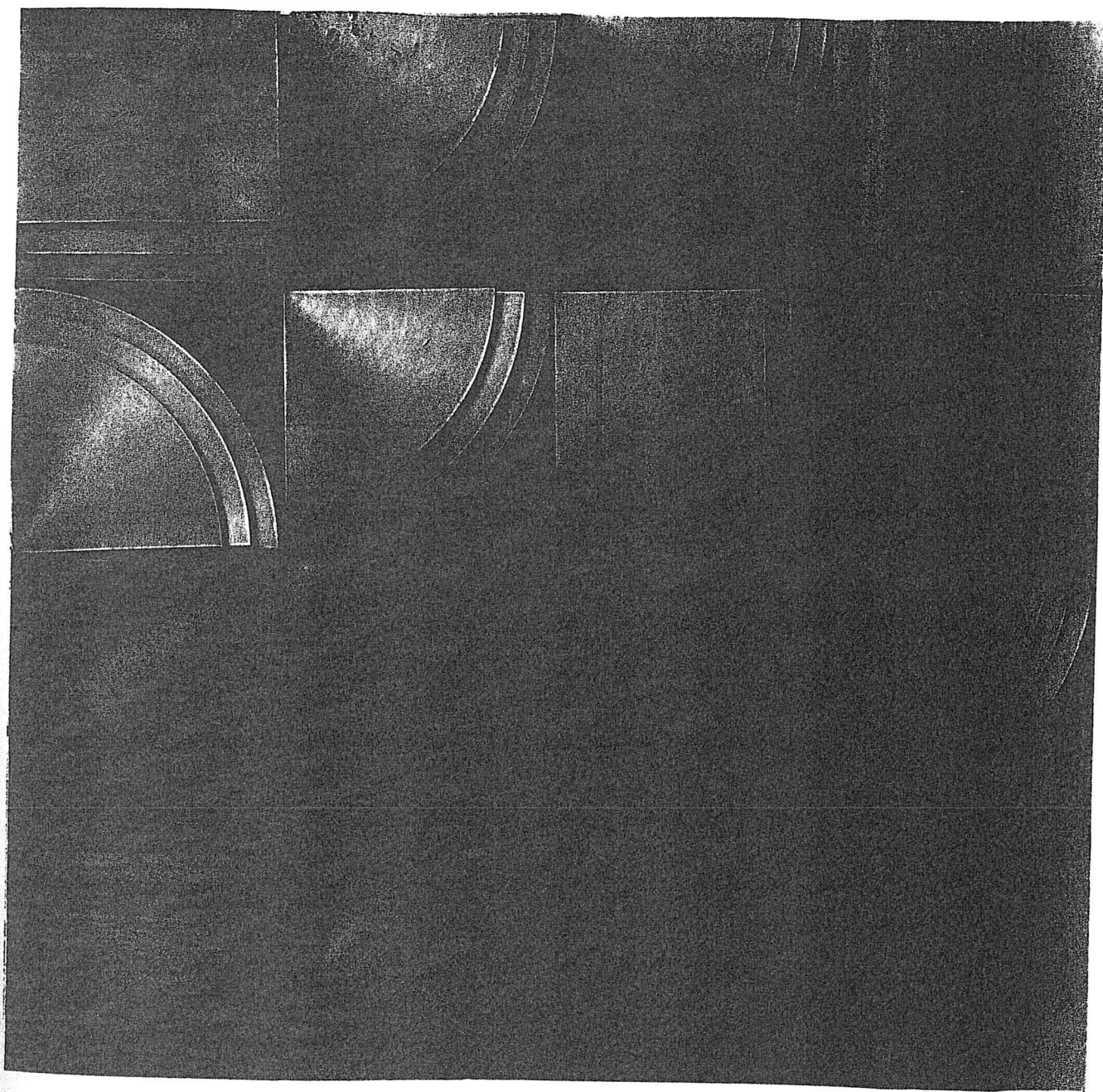
Kurt *Schwitters*, aki műszaki rajzolóként dolgozott a Wülfel Vasműveknél, ahol feltámadt a kerék iránti szeretete arra a felismerésre jutott, hogy a „gép az emberi lélek absztrakciója”. A kijelentés költői, de végül is a gépet az ember alkotta, fejlesztette évezredek keresztül, és olykor belevitt külalakjába némi antropomorfikus elemet is. A gépek működése és az emberi test fizikai tevékenysége között találunk egyező mozzanatokot, mert úgy mint az emberi szervezet, a gépek alkatrészeit is a funkció determinálja. Azért olyan az emberi test felépítése amilyen, mert alkalmas kell legyen egy sor művelet elvégzésére. Az emberi csontváz egyszerű szerkezet, mely ugyanolyan izgalmas lehet, mint bármelyik gép. Az emberi vagy állati anatómikus formák hasonlóképpen hatnak a művészre, mint a mechanikai szerkezetek. A testnek is vannak ritmikusan ismétlődő szeriális elemei, a mellkas bordái, a fogak, a kéz és



Folyóirat illusztráció montázs

láb ujjai. Ezeket a gépek, szerkezetek tervezői jobb modell híján számtalanszor leutánozták. Ezért, valamint azért is, mert a gépek az embert szolgálják, analógiák sorát állíthatnók föl mindkettő formai elemzésekor. Így hát egyaránt természetes és izgalmas dolog gépalkatrészt vagy emberi testrészt használni vizuális művészeti célokra, pontosabban kollázs készítés céljára.

Konstruktív beállítottságomból eredően, valószínűleg a sci-fi és a bionika hatására kezdtem el hajtókarokat, csatlórudakat, mechanikus ízületeket, öntőformákat és lyukas traverzeket alkalmazni, mégpedig éppen ott, ahol a szűzsé emberi vagy állati anatómiával kapcsolatos szervességet sugall. Ezek a szerkezeti elemek hangsúlyosan vannak jelen az expresszionista és szürrealista stílusjegyeket tartalmazó közegben, de különösebb konfliktust nem okoznak, hiszen – úgy gondolom – szervesen simulnak bele és a kettő együtt olyan, mint a csontváz és a ráépülő izomzat. Ennek igazolására közlöm itt két kiállításom katalógus bevezetőjének részletét: „Hatalmas vastraverzek, öles csőnyalábok, sűrűszövésű antenna-hálók... különféle gépek alkatrészei s megfeketült emberi csontok transzponálódtak a többszörös elvonatkoztatás eredményeként hatásos plasztikai motívumokká, erőteljes grafikai jelsorokká... Az egymást takaró, metsző vagy egymáshoz szervesen kapcsolódó síkok, a tömbhatású sötét foltok, az ezüstös fényű mértani idomok s a ziláltabb vonalkötegek gigantikus térkonstrukciókká ötvöződnek össze. A bonyolult plasztikai térvizonyok belső kötőanyaga, tartóváza a kristályos szerkezet, az erőegyensúly jelenléte. A képkomponálásban szigorú törvényszerűségek érvényesülnek. Erő és határozottság feszül a képekké fogalmazódó gondolatokban... amikor a szépséget, a ritmust, a lüktetést keresi a munkacsarnokok, az építőtelepek tevékeny lázában, amikor megkísérli elképzelni a jövő tárgyelemeit, ipari formáit. Hengert formázó „kaleidoszkópjaiban” sok olyan gépmodell, alkatrész és struktúra bukkan fel, amelyek egy kicsit a fantasztikum

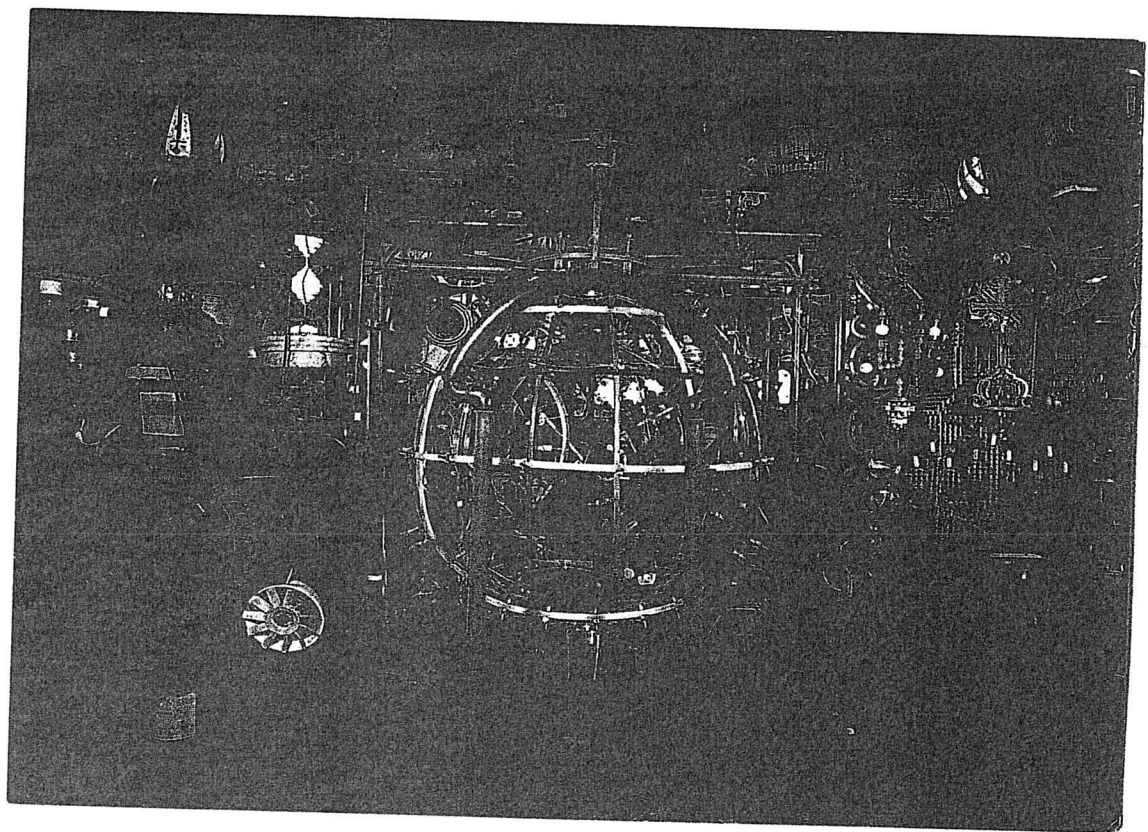


Assemblage (síklasztika)

világához tartoznak... A térszervezés lehetőségeinek vizsgálatában a vonalzót és a körzöt juttatja fő szerephez” (Szekernyés János).

„Az itt mozgató formák Kazinczy számára az elvonatkoztatott elemek, a klasszikus mértan jelei, vagy a valóságból kiragadott formák – egy banális, prózai valóság formái (ipari nyomó- és öntőformák, defunkcionalizált öntvények). A művész meglepő találékonysággal társítja mindkét típust olyan alakzatokba, melyek segítségével, lényegében követi a klasszikus harmónia szabályait és megmimesíti a megszokottabb jeleket is” (Coriolan Babeti).

Vonzódásomat a műszaki, szerkezeti elemek formavilágához – és nem akármilyen formákhoz, hanem a század eleji, mechanikus, erejüket tekintve emberléptékű gépekéhez, úgy mint *Chaplin* „Modern idők” című filmjének gépezet-dzsungeléhez, illetve a mai robotok bionikus elvek alapján kifejlesztett, funkcionális anatómiájához – azzal a bűvölettel magyarázom, mely e gépek közelében úrrá lesz rajtam. Konstruktív, mértani felépítésük, az alkatrészek imponáló szerialitása, fémes színviláguk, szigorúan fegyelmezett és szinkronizált automatizmusuk, mozgásritmusuk szinte misztikus szorongást keltenek bennem. Ugyanezt érzem a géputánzásra szakosodott pantomimművésznek produkciói láttán. E bűvöletben fogant munkáim lényegét tekintve úgy érzem, nem állnak távol azoktól a dokumentumfilmekben látott, s totemekké kikiáltott „bricollage”-októl, melyek immár a primitív törzsek folklórjához tartozván az e törzsek számára ismeretlen gépezetek leutánzása révén keletkeztek. Az ősközösségekben élő ember képzeletvilágában ezek az ágakból, hánckötegekből, fogyasztói hulladék anyagokból felépített utánzatok, például „repülőgép-makettek”, melyek a külvilágból érkező segélyek várását jelképezik, a jó szellemet képviselik, vagy gyakorlatiasabb megközelítésben az igazi repülő számára a leszállópályát jelzik. Ez a misztikus várakozás folyamatos aktusát megjelenítő „installáció” nyilvánvalóan nem műalkotás



Gselmann's Weltmaschine (assemblage)

igényével készült, de korunk képzőművészetét megújító kísérletezéseken nevelkedett képzeletünk hajlamos ezeket műtárgyként interpretálni. Az ismeretlen gépezet iránti csodálat nem csupán a műszaki műveltség hiányából származik. Európa kellős közepén is születnek hasonló karakterű, naiv alkotások, melyek bizonyos fokú szakmai hozzáértés és nyersanyagbőség mellett ugyanazt a csodálatot és hitet fejezik ki. Itt, a szomszédban például a kelet-steiermarki Edelsbach bei Feldbach nevű falucskában található a „Gsellmann’s Weltmaschine”, azaz a „Gsellmann Világgépezete” című, teremnyi, körbejárható *assemblage*, mely a század szinte valamennyi iparilag előállított használati tárgy típusát – de leginkább a gépalkatrészeket – tartalmazza. A pirosra, világoskékre, kisebb mértékben sárgára és zöldre festett műtárgy a *Tinguely* alkotta gépezetekhez hasonlóan, de helyhez kötötten, működésbe hozható. Az élményt maga a zsúfolt kompozíció, az alkatrészek mozgása és az időnként megszólaló hangeffektusok, ki-kigyúló fények adják. Ez a műszaki civilizáció imádatát sugárzó szentély, annak a technikai fejlődés bűvkörében élő egyszerű falusi embernek az emlékéllítő törekvését illusztrálja, akinek viszonylagos elszigeteltsége arra volt jó, hogy csendben ekképpen meditáljon az emberi génusz nagysága fölött. A következő példa viszont már a kortárs installáció-művészet kiváló produkciója, Anselm Kiefer A történelem anyaga (alcíme: Mák és emlékezet) című ólomból, üvegből és mákszárból 1989-ben készült műve, egy nagyméretű lökhajtásos repülőgép-utánpótló, mellyel e szerint a másik oldalról közelíti meg a tárgy-mágia gondolatát. Szintén tőle idézhetjük a Resurexit című rakéta-installációt 1991-ből, mely egy téglagyár belső terében van felfüggesztve. Ez utóbbi installációkban benne van „a világunkból hiányzó, erősen nélkülözött mítosz iránti vágy”, ami által ezek a tárgyak egy „ismeretlen, rejtelmes szertartás kellékeivé válnak” (Kováts Albert).

Kiállításom anyaga egyetlen eljárást és elvet képvisel. A motívumokkal való építkezés módját valamint a

um das Höchste und Entfernteste auszudrücken.

Wie es dem Alchemisten nicht bloß darum ging, in einem einmaligen und vielleicht unwiederholbaren Akt Gold zu machen, sondern er viel mehr einen Weg aufspüren wollte, den er zur Goldbereitung immer wieder beschreiten konnte, so geht es Kiefer nie bloß um das einzelne Werk, sondern um die Entwicklung einer systematisch nutzbaren Methode, eine

beweisbaren Sinn nie erreichen), geht es Anselm Kiefer in allem, was er uns an Weltfragmenten zeigt, um das darin offenbar Abwesende.

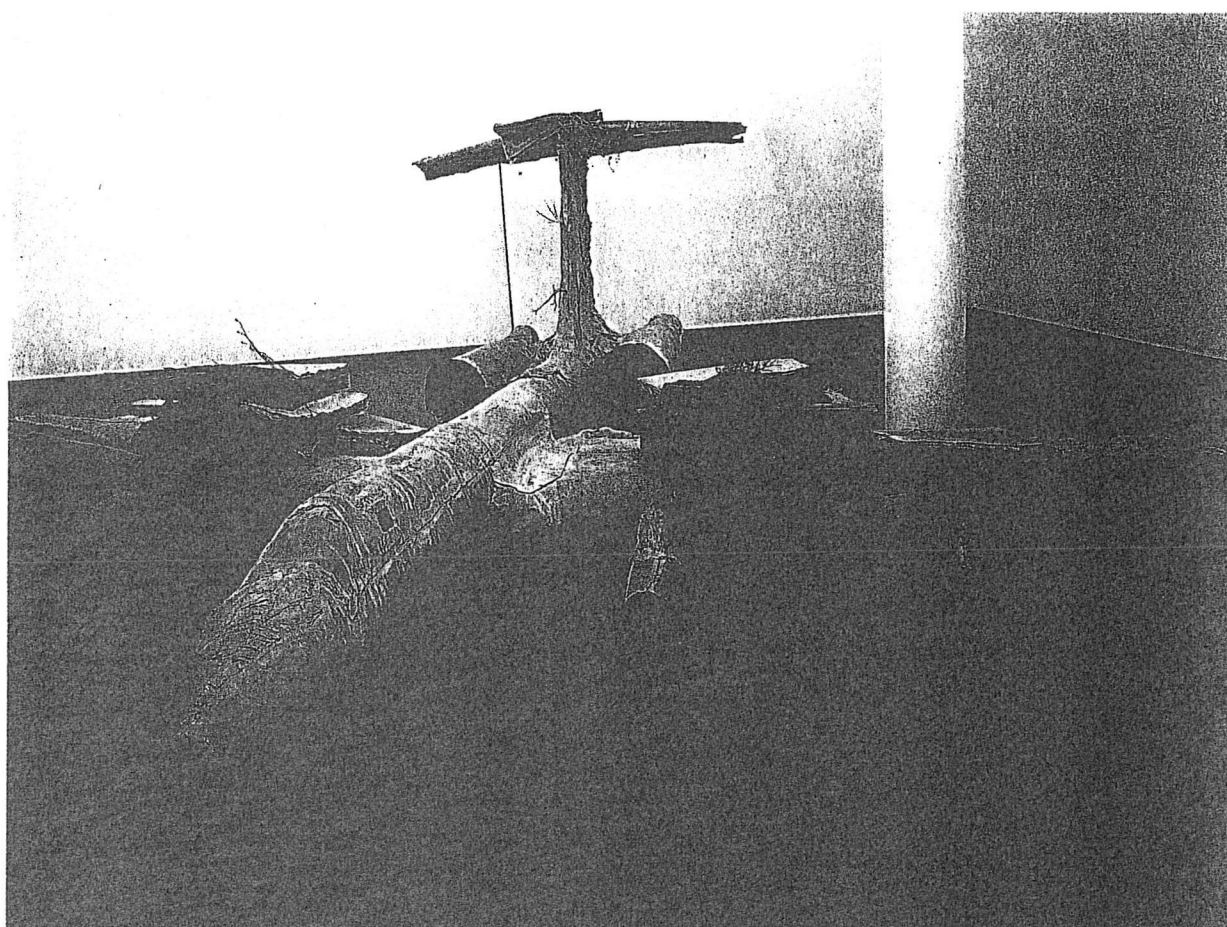
Die Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie markiert einen Wendepunkt im Schaffen Kiefers. Die Auswahl beschränkte sich (so gewaltig ihr Umfang mit 50 bis zu 5,6 bzw. 7,10 Meter breiten Bildern und neun skulpturalen Bleiwerken von nicht minder spektakulären Maßen

wachs an purer Materialität und ästhetischem Raffinement streckenweise einen unbezweifelbaren Realitätsverlust gegenüber der bezwingen den Präsenz der Bildtafeln der siebziger und frühen achtziger Jahre, insgesamt bleibt aber genug, den Rang Kiefers in der gegenwärtigen Kunstszene – auch vor dem Hintergrund der in der gleichzeitigen Ausstellung „Metropolis“ im Martin-Gropius-Bau bündig zusammengefaßten aktuel-

kein Symboliker, auch kein
Das wäre wissenschaftlich, so
arbeitete. Der hat den ganzen
Allegorie beherrscht und auf
wissenschaftliche Weise kopiert.
vertraue auf die Dinge selbst.“

Anselm Kiefer, 1990.

Der Engel der Geschichte
Gedächtnis), Blei, Glas und
m 2,5 x 6,3 x 6,5 m, 1989.



Kunst hervorzubringen, die in seinem Verständnis allein diesen Namen verdient, die so hochkarätig, geheimnisvoll und sinnerfüllt ist wie das erträumte Produkt aus der Alchemistenwerkstatt. Wie den Alchemisten geht es Kiefer in allen seinen Anstrengungen um mehr als den Umgang mit der Sphäre von Gleichnis und Symbol – um das Erreichen von Realität. Wie die Alchemisten in Wahrheit in allem Tun geheime Gottsucher waren (und darum ihr Ziel in einem handgreiflichen und

auch sein mag) auf die letzten sechs, sieben Jahre und schloß so an die Amsterdamer Ausstellung an, die die Periode 1980 – 1986 umfaßte. Diese Wende wird äußerlich durch das Vorherrschen des Materials Blei und die wachsende Bedeutung dreidimensionaler Arbeiten, künstlerisch durch eine allegorische Direktheit („Volkszählung“, „Bruch der Gefäße“) und eine sie ausbalancierende gesteigerte Ästhetisierung (nuancierte Behandlung der Blei-Oberflächen) bestimmt. Zwar bedeutet der Zu-

len Tendenzen – nachdrücklich zu bestätigen.

Der erste Eindruck: eine Stätte der Trauer und des Gedenkens; eine Versammlung von Todesmaschinen, von Geräten, die Unglück, Verderben, Vernichtung gebracht haben, von Boten des Unheils; abgestelltes Kriegswerkzeug nach einem abgebrochenen Feldzug; Instrumente der Zerstörung, die nun selbst von der Zerstörung erfaßt wurden; eine Welt in Bleigewittern oder nach der Sintflut, das, was von den großen Materialschlachten

Rechte Seite:

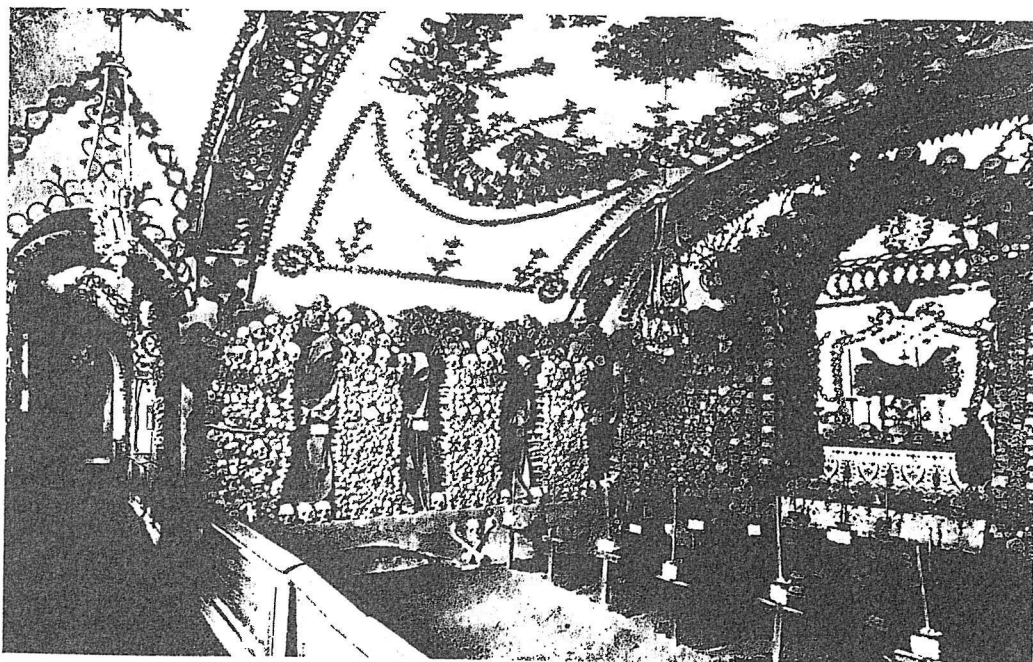
Anselm Kiefer, Resurrexit,
der Ziegelei, Blei und Glas,
662 x 130 cm, 1991.

kompozíciótípust illetően munkáim között viszont határozott különbségek vannak. A lehetséges hiposztázisok intuitív és spekulatív úton történő feltárásának eredménye a motívumok „körbejárása”. Egyazon motívum több kompozícióban is szerepel más-más viszonyulási rendszerben, úgy környezetével, mint az ismétlések folyamán önmagával szemben. Az egyik kompozíciótípust az egész felületet beborító, ritmikusan szövevényes struktúrát felvonultató „Élősövény” képviseli, melyről már esett szó. Ehhez a típushoz tartozik a „Fal” (az „Élősövény” is egyfajta „Fal”), azzal a különbséggel, hogy az előbbinek többirányú ritmusával, dinamikájával szemben a „Fal” kiképzése hangsúlyozottan sztereotípiára épül. Továbbá az is, hogy a Falat megtöri a rés, melynek áthidalása az ugyancsak ritmikusan ismétlődő fekete foltok feladata. Itt említeném meg azt az érdekes analógiát, amelyet e munkám alapmotívumára és ritmikus jellegére egy több évszázados „előzményben” fedeztem fel a római *Santa Maria della Concezione* templom kapucinus halotti kápolnájának díszes koponya-„assemblage-ában”. A barokk kompozíciókra jellemző túláradó motívumgazdagság és dekorativitás itt a koponyák és egyéb emberi csontok tömegében és elrendezésében nyilvánul meg, mely monumentális bőségben borítja a fal egész felületét. Kollázsaimban előszeretettel használom a koponyaszerű formát hasonló ritmusú felsorakoztatásban, olykor talán – és e felismerésem ennek az analógiának köszönhető – hasonló, inkább tudat alatti „memento mori” jelentéssel.

Kisebb szerepet szántam a konkrét kollázs-elemnek a „Kis fal” kompozíciómban. A kollázs elvet a hajdani rom-kultuszt idéző megoldás és néhány motívum képviseli. A felület három részre tagolódik: a fal rése kiszélesedik, a képmezőt két szimmetrikusan elhelyezett téglafal részlet zárja le. A téгла textúra és a mögötte elterülő sík ecsettel festett felületének ellentéte a feszültségforrás, melynek fokozására a három titokzatos kollázs-elem hivatott. A feltételezett felületi réteg (festés) leválása következtében napvilágra került az alatta

Csontasszamlázs a Santa Maria della Concezione templomban

10.30



meghúzódo „vasszerkezet” az egyik fal sarkán. A fal tövéhez fejmotívum támaszkodik. Szemben, a másik falrészlet belső végén keskeny és „képlékeny” forma csorog le. A kép hangulata szürrealista-metafizikus.

Hasonló szerkezetű „Sebzett piramis” című kompozícióm, melynek levonat elemei úgyszintén elszigetelten és brutálisan válnak el a festett felülettől. Mint előbbi munkámnál, itt is arra törekedtem, hogy – miként azt Román József írja Bálint Endréről – a motívumok közti üres tér teljen meg a motívumok „levegőjével”. „... A különböző fragmentumok mindegyike új asszociációs sort indít a nézőben, s sajátos szabályoknak engedelmeskedő hierarchikus képépítkezést megbontva minden darabja új jelentést nyer, szimbolikus kisugárzása megnövekszik. A hiány negatív tere a szemlélőben betöltendő ürré alakul és pozitív folyamattá válik.” Az eredetileg szerkezetet sugalló „sebek” és az enyészet által kikezdett piramist jelző síkformák közti kontraszt „táplálja a cselekményt”. A felületet kitölti az idő-zárvány borzongató gondolata, a „sebek” kívülről érkező „becsapódások” – különös struktúra töredékek egy időtlen térben, ugyanakkor hiány- és ürességmezőket előhívó rekvizitumok. Attól sebek, hogy vörösek. E szín révén kapcsolható ide „Utolsó ítélet” című kollázsom is, melynek elemei viszont nem elszigetelten, hanem szervesen kapaszkodnak egymásba a tisztítóűzbe zuhanó kárhozottak rémületével. A kompozíció címe röviddel a befejezése előtt került a kép alá, spontán véleményem kinyilvánításaként. A koponyára utaló formák zuhanás szerű mozgása, a vad, nyers vörös és a hűvös világoskék váltakozása és végtelen folyamatot jelző széltől szélíg, fönről a mű aljáig érő sávjai ébresztettek rá egyik, talán tudatalattimban megbúvó szorongásomra.

A reneszánsz Ádám és Éva kompozíciók állnak „Bűnbeesés” című kollázsom címének hátterében. Nem kívánok mindenfélét belemagyarázni. Csupán csak a kompozíció szerkezetének hasonlatossága miatt utalok erre. Egyébként

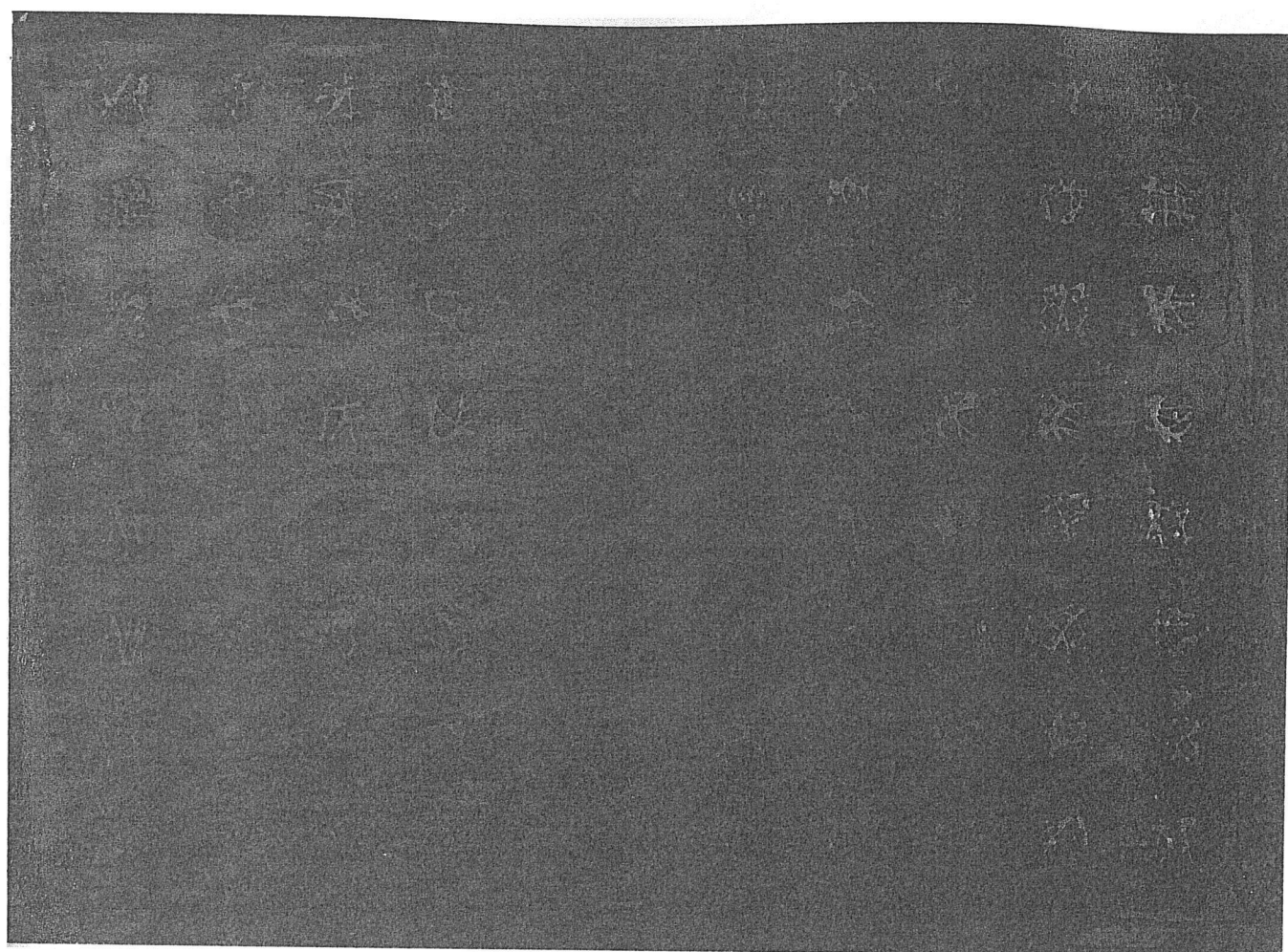
munkámmal kapcsolatban találónak érzem *Forgács Éva* következő sorait: „A kollázs lényegéhez tartozik egyfajta színházszerűség. A felhasznált alapanyagok saját karakterrel és önálló kifejezőerővel rendelkeznek és saját arcukat is kölcsönzik annak a műnek, amelynek alkotóelemeivé válnak. Így szándékolt szerepcseréjük <alkatukkal> illetve eredeti jelentésükkel ellentétes értelmű felhasználásuk újabb fordulatot jelent a mű értelmezésében, újabb dimenziót adhat a kollázsnek.” Ezt a színház-szerűséget érzem én is kompozíciómban és ez a színek és motívumok társítása révén elért látványosság.

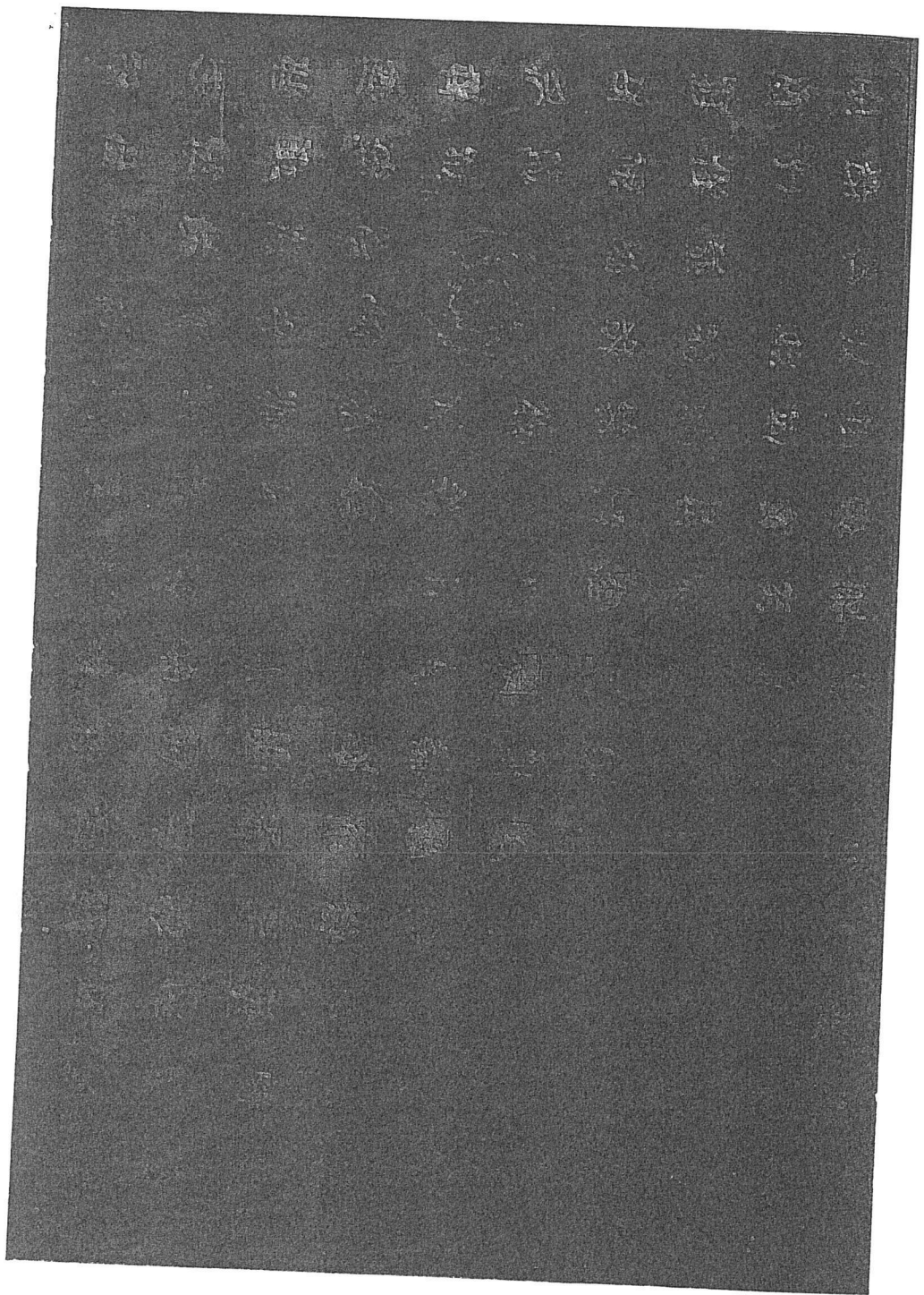
Az eddig bemutatott három kompozíció típus mellett a kiállítási anyaghoz tartozik még egy negyedik is, mely címével pontosan kifejezi tartalmát és meghatározza jellegét: a „25”, illetve „16 modulált modul”. *Beke László* *Andy Warhol*-al kapcsolatban leszögezi: „a sokszorosítás, az ismétlés arra utal, hogy a széria térben és időben végtelenségig folytatható, tehát nem lezárt egész”. Igen, lezárni nem lehet, csak abbahagyni, és remélni, hogy azért a kompozíció a befejezettséget sugallja, amennyiben az a célunk, hogy a „frázis” kerek és kiegyensúlyozott legyen és bár a folytatás elképzelhető, hiánya nem okoz zavart. A példányok felsorakoztatása folyamán a kollázs-elem fokozatosan módosul, ugyanakkor egyhangúan egyforma. A másik modulsor esetében valamennyi elem kreált, kitalált, de szintén csak az egyik módosul láthatóan és folyamatosan. Mindkét kompozíció *formalét-hiposztázisokat* jelenít meg, melyek a finom eltérések révén teremtik meg a kompozíció „cselekményét”. Ezek az időrendben utolsóként elkészült kompozícióim újra a mechanikai elemek felülkerekedését eredményezték. Engem ez nem az ismert mechano-művészek: *Tinguely*-, *Haraszty*-, vagy *Loisz*-féle látszólagos „gyakorlati” rendeltetésű, vagy afunkcionális szerkezetek konstruálására ösztönöz, hanem a mechanisztikus „valóságselemek”, a fiktív alkatrészutánzatok kollázsaimba történő beemelése, amitől ezek mechanomorfikus

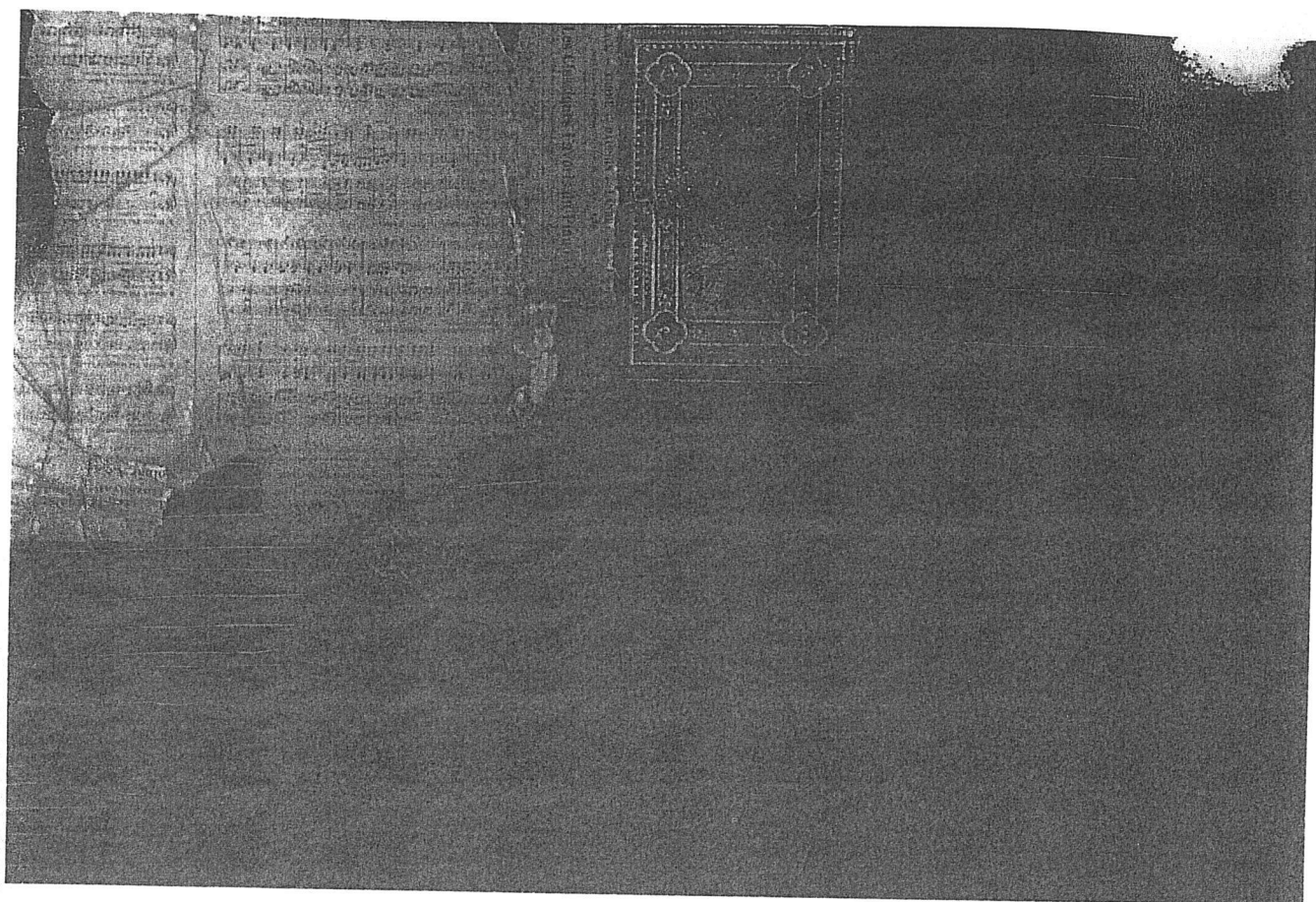
„síkplasztikává” válnak. Elképzelhető, hogy egy adott pillanatban ez a térbeliség és mozgás-, hang- és fény-effektusok igényét is magával hozza, de egyelőre megelőbbnek és bizonyos szempontból izgalmasabbnak tartom a gépalkatrész utánzatoknak visszafogottabb alkalmazását. Ugyanakkor kollázs-tevékenységem eddigi kibontakozását alapul véve, formai tekintetben, a továbbiakban stílusjegyeimet az itt jelentkező tendencia irányában szándékozom fejleszteni és a két dimenziós, vagy a síkból alig kiemelkedő elemek térbenyomulásával foglalkozom.

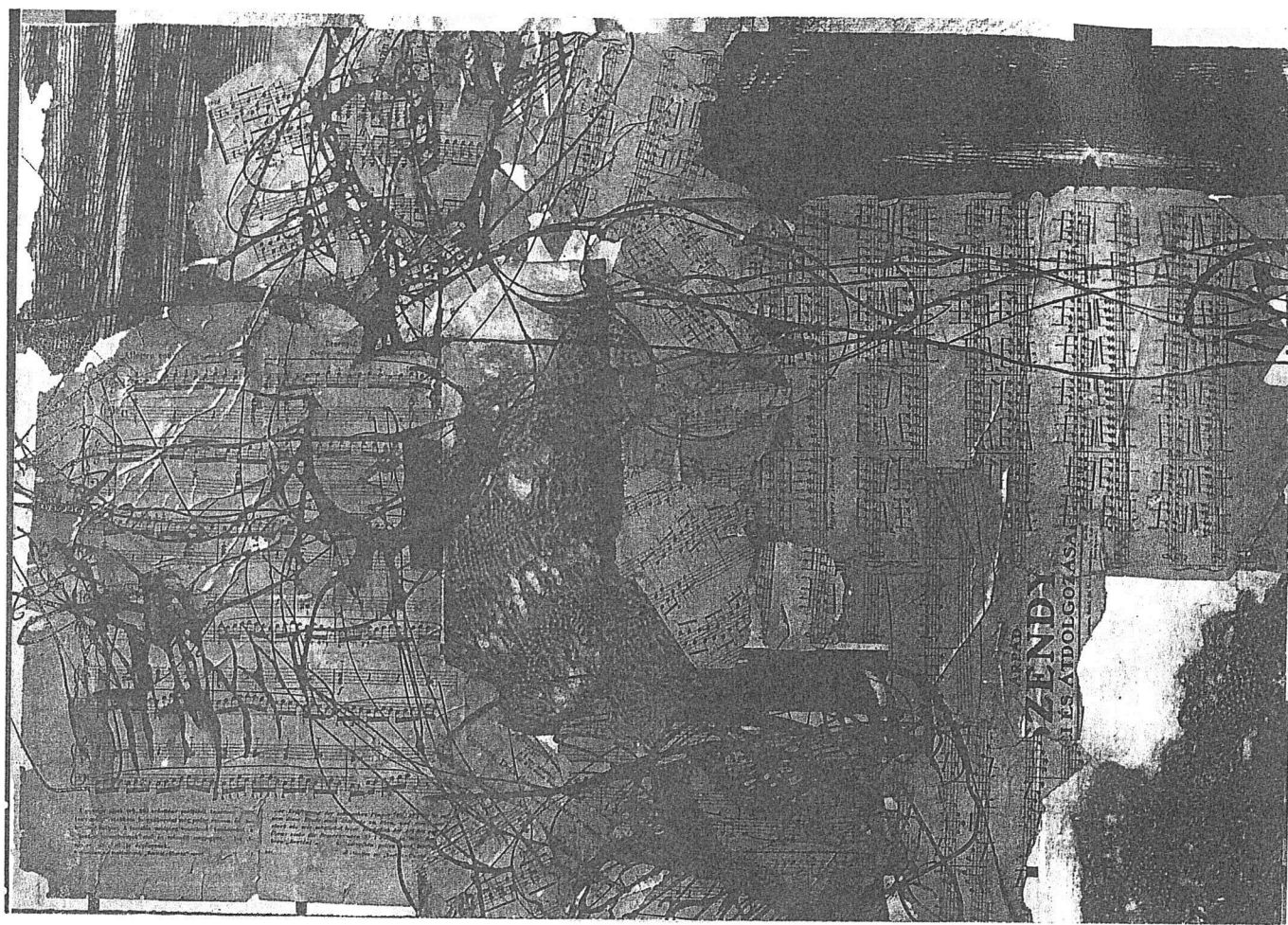
Színes képek jegyzéke

1. Könyv
2. Erózió
3. Hagyaték
4. Hangulat









Irodalomjegyzék

- Aragon, Louis: A kollázs, Corvina, 1965
- Ades, Dawn: Dada and Surrealism reviewed, Arts Council of Great Britain, 1978
- Aknai Tamás: Halász-Szabó Sándor, (katalógus)
- Amaya, Mario: A pop mint művészet, Studio Vista, 1965
- Babeti, Coriolan: Fehér tárgyak (katalógus), Temesvár, 1975
- Beke László: Ismétlődés és ismétlés a művészetben
- Chapier, Jacques – Seghers, Pierre: L'art de la peinture
Ed. Seghers, 1957
- Charmet, Raymond: Dictionnaire de l'art contemporain,
Larousse, 1965
- Forgács Éva: Kollázs és montázs, Műhelytitok sorozat, Corvina,
1976
- Forgács Éva: Kováts Albert precíz szürrealizmusa, 1982, Kováts
Albert kiállítása: „Örök Übű”, Francia Intézet, 1997 (Katalógus)
- Gazda József: A grafikus arcváltozatai, Korunk, 1971/12
- Haley, Ivy: Creative Collage, B. T. Batsford LTD London
- Harossa, V.: A Dalles-termi három kiállításról, Arta, 1970/10
- Hegyi Lóránd: Utak az avantgárdból, Jelenkor Irodalmi és
Művészeti Kiadó, Pécs, 1989
- Hevesy Iván: A dadaista világnézet, Nyugat, 1923/15-16
- Kampis Antal: Braque, Corvina, 1966
- Kepes György: a látás nyelve, Gondolat, Budapest, 1979
- Kováts Albert: Illúziók dupla bukfence, Élet és Tudomány,
1995/46

Kováts Albert: Max Ernst Budapesten, Élet és Irodalom, 1996. I. 5.

Kováts Albert: Művész és műfaj, Kritika, 1995/ 11.

Le arti, 1966

Németh Lajos: Törvény és kétely

Paris-Berlin, 1900-1933, Rapports et contrastes France-Allemagne, 1978

Passuth Krisztina: És hol van az eredeti? Max Ernst és a nemzetközi dadaizmus, Új művészet, 1996/5

Perneczky Géza: Picasso – Picasso után, Corvina, 1989

R. Lippard, Lucy - Alloway, Lawrence - Calas, Nicolas - Marmaer, Nancy: Pop Art, London, 1966

Román József: Bálint Endre, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980

Román József: Matisse szemtől szemben, Gondolat, Budapest, 1975

Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, Prestel Verlag, München, 1984

Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete, Corvina, 1981

Szekernyés János: Kazinczy Gábor – Ipari struktúrák (katalógus), Kolozsvár, 1975

Szilágyi János György: Legbölcsebb az idő, 1987

Waldberg, Patrick: Der Surrealismus, 1922-1942, 1972 (katalógus)

Wehner Tibor: Csonka egész, M. Novák András festészetéről, Új művészet, 1992/9

Wolfram, Eddie: History of Collage, Studio Vista, 1975